

Núm. 81
Març
2002

TEMPS MODERNS

PAPERS DE CINEMA

8 anys
de Temps Moderns

Cicles

Cinema i contes
populars

Cinema Hongarès

"SA
NOS
TRA"

Obra Social
i Cultural

Fundació
"SA NOSTRA"



Sumari

Editorial	3	Cinema Hongarès, per Iñaki Revesado	14	La síndrome d'Ethan Edwards (V) per Martí Martorell	22 i 23
El àngel azul, per A. Figuera	4 i 5	Club Recerca. Informació programació	16 i 17	La noche del cazador, Dràcula, El ladrón de Bagdad per J. C. Romaguera	24 i 25
El ladrón de Bagdad, per G. Genovart	6 a 12	Setmana Santa, Cinema Sant, per Jordi Vidal	18 i 19	Cinema a "SA NOSTRA"	26 i 27
Rainbows. Va de premis: Goya 2002... per Házael González	13	Les ciutats i el cine: Berlín (2) per Jorge Martí	21		

TEMPS MODERNS

Papers de cinema
Edició mensual
Març 2002. Núm. 81

Edita
Centre de Cultura
"SA NOSTRA"
Carrer Concepció, 12
07012 Palma
Telèfon 971 72 52 10
Fax 971 71 37 57
jvidala@sanostra.es

Director
Jaume Vidal
Secretari Redacció
Miquel Pasqual
Assessorament lingüístic
Jeroni Salom
Traduccions
Manel-Claudi Santos

Assessors
Francisca Niell,
Antoni Figuera,
Andreu Ramis,
Josep Carles Romaguera.

Fotos
Arxiu Centre de Cultura
Dibuix portada
J. A. Mendiola
Imprimeix
Gráficas Planisi, S.A.
Dipòsit Legal: P.M. 648-1994

"Temps moderns" no comparteix, necessàriament, l'opinió dels seus col·laboradors.

Podeu trobar "Temps Moderns" al Centre de Cultura "SA NOSTRA" de Maó, Eivissa, Ciutadella i Palma, llibreria Embat, llibreria Ereso i als cines Chaplin, Portopí i Renoir, llibreria Espirafocs (Inca).



Temps moderns en super 8

*Les dones han servit tots
aquests segles com a miralls
màgics que posseïen el poder
deliciós de reflectir la figura
masculina al doble de la seva
grandària natural*

Virginia Woolf

Les tècniques evolucionen però ha de respectar-se sempre el passat i ser capaços d'agrair els serveis prestats. Les cines han jugat el seu paper a cada moment de la història i han estat utilitzades per l'home en benefici propi. Un titular i un pròleg intel·ligibles per a un comentari que pretenia ser ocorrent i sobretot, anunciador de la celebració: Temps Moderns en *super 8* o Temps Moderns *super*-revista que compleix 8 anys.

Temps Moderns, emperò, no és més que una plataforma que suporta la feina de moltes persones. En aquest número hem decidit fer un passeig d'aniversari emulant *Vinyoli* i recuperar la història de la revista. A les pàgines finals hi trobareu un resum d'aquests primers vuit anys a manera d'índex d'autors, assenyalant títol de l'article i número en què aparegué publicat. És una manera senzilla –per ventura massa senzilla– de retre agraïment a totes les persones que han contribuït perquè la vida de Temps Moderns hagi transcorregut de forma plaent, tot facilitant un creixement progressiu que ens fa ser optimistes cara al futur. Un escrit editorial, a qualsevol publi-

cació, sovint oblida aquests aspectes interns perquè vol ser una finestra oberta cap a l'exterior, a través de la qual es transmeten intencions, tarannà i projectes, sense pensar que al capdavall és només una breu pàgina del quadern i que el veritable contingut l'aporta la resta de la revista. Tot i que hagin passat vuit anys, ara ens hem permès de fer un volt pel pati interior i fer públic alhora aquest reconeixement.

El mes de març és doncs un mes de celebracions. L'Institut de la Dona celebra també el dia de la dona treballadora –no només l'Institut ho celebra– amb la projecció, dilluns dia 4, de *Metrópolis*, *Fritz Lang* en pantalla, incorporant una sorpresa: una interpretació musical, al piano, tot complementant la sessió cinematogràfica.



Els meus
clàssics

El àngel azul (Lili-Lola-Lola-Marlene)

Antoni Figuera

En aquestes dates se celebra arreu el centenari del naixement de Marlene Dietrich i proliferen els homenatges i les revisions al seu voltant; la podem recordar passejant una sàvia, malencònica i elegant maduresa, de la mà de Charles Laughton, Orson Welles i Spencer Tracy a pel·lícules com *Testigo de cargo*, *Sed de mal* i *El juicio de Nuremberg*. Tot i això, no és d'aquesta esplèndida imatge de Marlene de què vull parlar ara aquí.

Amb motiu d'aquests recents homenatges, no he pogut evitar recordar que existeix per a mi una casta de memòria que m'atreviria a qualificar de "memòria sentimental" o "cinemàtica", que s'ha anat sedimentant en el nostre inconscient any rere any i pel·lícula rere pel·lícula, i aquella altra "memòria personal", feta del recompte—generós i egoista—de la nostra vida privada. M'agradaria creure, ara que sóc a bastant

més "de la meitat del camí de la meua vida"—com va dir Dante—, que no estic tot sol en la via morta a l'hora de reivindicar aquella tercera via en què s'interseccionen (ja sigui com a font de conflicte i xoc o de mediació harmònica) aquella existència imaginària que el cine ens promet i ofereix—aquell "home imaginari" de què parlava Edgar Morin— i la vida real—aquell altre "home unidimensional" que ens va anticipar l'avui completament oblidat Herbert Marcuse— que ens surt a l'encontre cada dia tant a fora com a dins de ca nostra.

I a què ve tota aquesta digressió? Al fet que és justament aquesta mena de "memòria sentimental" que no té res a veure amb l'intel·lecte i que, els qui estimam el cine, duim tatuada en la part més profunda del nostre cor, la que em du avui fins a Marlene i a la pel·lícula —*El àngel azul* de Josef von

Sternberg—
que lava
con-

vertir (i deman perdó per la vulgaritat del tòpic) en un mite eròtic anticipador, encara que diferent, del que anys més tard encarnaran actrius com Rita Hayworth o Marilyn Monroe. Escric aquestes línies mentre escolto per la ràdio la veu irrepetible de Peggy Lee —morta a començaments d'enguany— escalfant la nit i les meves neurones amb la seva impagable versió de "Fever". I la calidesa insuperable del seu accent acariciant la meua oïda, com imagin que ha de sonar la remor de la mar tancada dins les caragoles, em retretreu al record (allà al fons el gran Victor Young vetlant les armes) d'una de les més belles balades —la de *Johnny Guitar*— que mai s'hagin compost i que ningú ha cantat millor que ella. I a aquella veu vellutada de Peggy Lee, pur setí esllavissant-se entre els plecs d'una pell sumptuosa en una habitació en penombra; i duit per una tan misteriosa com inexplicable associació d'idees que només la lògica implacable dels somnis aconseguiria desxifrar, se li superposa lentament, com en un subtil joc d'analogies, la veu sensualment pastosa, com encunyada en bourbon i rapinyada amb pedra tosca, impossible combinació d'aiguardent i antracita, de Lola-Lola —o sigui Marlene Dietrich. I és que



la meua relació amb Marlene —amb la seva manera tan particular d'acariciar les paraules mentre canta— sobrepassa les fronteres cinemàtiques per instal·lar-se en el territori de les meves pulsions més personals.

Fa anys —més que no el record arriba a abastar, però menys que no l'oblit voldria arrabassar-nos— vaig sortir amb una dona que, tot i que no s'assemblava físicament a Marlene, sí que posseïa una veu que hauria pogut passar per un calc de la d'ella. O a mi m'ho semblava, almanco. "Tenc veu de transvestit", solia confessar-se amb la seva habitual ronquera, mentre em feia l'ullet i encenia un cigarret rere l'altre. "Tens el to just de veu perquè et confonguin amb Marlene", li repliava jo una mica exageradament. I em quedava embadalit, assegut davant el taulell del local on ella de vegades, i de manera espontània, es decidia a cantar boleros, com no els he sentit cantar a ningú d'ençà d'aleshores.

Idò bé: després de tant de temps, en aquelles nits en què el record torna mossegant-nos com un incansable Ca Cerber, encara agaf aquesta lenitiva operació d'ajustar comptes amb el passat revisitant una vegada i una altra el film de Josef von Sternberg *El àngel azul* —un títol amb nom de cabaret berlinès dels anys vint escapat d'una tela d'Otto Dix—, les imatges del qual varen curtcircuitar el meu cervell, i fins i tot totes les terminacions nervioses del meu cos, la primera vegada que la vaig veure. Així que, revisada una altra vegada amb motiu del centenari del naixement de l'actriu, he tornat una vegada més a submergir-me —amb la tranquil·litat d'esperit que dona un cert distanciament emocional, per una altra banda gens ni mica brechtiana— en aquell univers degradat en què gemega fins al darrer espasme el professor Unraht. Més que no l'aroma de *Les flors del Mal* de Baudelaire el que es respira al film són els malaltissos efluvius de *La Venus de les pells* de Sacher Masoch.

El periple vital —una vertadera i dantesca davallada als inferns del vell professor Unraht —doblement humiliat pels seus alumnes i per Lola-Lola— i el seu vertiginós procés de desintegració moral i física per l'amor, entre

dolorosament passiu collat al seu esbucament personal i existencial, caient a bocins i arrossegant-se contínuament fins a poder equiparar-se a les pedres (*dichosa la dura piedra porque esta ya no siente*, que diria el bo de Rubén Darío), no representa només, al·legòricament, el vaticini de l'enfonsament de la societat alemanya anys més tard víctima del nazisme (com havien vaticinat els seus perills anteriorment *El gabinet del Doctor Caligari* de Robert Wiene i *M* de Fritz Lang), sinó també una tragèdia personal, la de la recerca d'una dignitat inassolible en els insondables abismes

acosta durant uns instants per precipitar-nos després a l'abisme de la seva demolició.

En Von Sternberg fins i tot el temps i l'espai es corrompen; no són categories sinó que formen part de la vivència de cadascú, construint sobre si mateixos i empresonant en el seu interior l'ésser humà fins a esmicolar-lo.

Al final del film *Unraht*, humiliat fins al moll de l'os, incube de si mateix, Golem que arrossega la seva agonia entre les ombres del seu defecte, ha assolit el darrer graó del patiment humà; aquell que, si bé no dona drets,



d'una experiència degradada.

Al començament del film, el professor Unraht passeja la seva patètica dignitat de cavaller incomprens dins les aules d'un col·legi que no va ser mai tan distant ni solitari; o pels foscos carrers que el duen a un abjecte cabaret en el qual llums i ombres —un clarobscur expressionista elevat a l'enèsima potència— s'amalgama per oferir-nos el més desolador espectacle al voltant de la condició humana.

El àngel azul ens imposa despietadament des del començament tot el terrible pes de la seva maligna lògica: la de la bellesa mòrbida i putrefacta de determinats sentiments. Més que no una pel·lícula, el film de Sternberg és una vivència sobre l'engany amb què l'efímera bellesa de les coses se'ns

ens projecta al buit sense haver de retre comptes a ningú. I *Unraht*, qui sap si alliberat per primera vegada en la seva vida, accepta morir en l'aula que tan ridículament va regir, amb la mà aferrada a la taula, perduda definitivament la mirada de qui va cercar sempre contemplar-se en el mirall dels altres, en els ulls de Lola-Lola.

Amb la mort d'*Unraht* i el naixement de Lola-Lola (naixement, per altra banda, del mite carnal de Marlene Dietrich), qualsevol il·lusió de pureza o d'innocència es va perdre per a sempre. Ja que no la transparència seràfica de la rosa, queda dreta només la poma podrida del desig surant en un fangar d'aigües estancades, com a restes d'un darrer naufragi esclavissant-se cap al pou sec de l'oblit. ■

Gabriel Genovart

(A Pere Ferrer Pujol.
In memoriam)

El *ladrón de Bagdad*..., d'aquesta pel·lícula i d'aquest pasquí si que me'n record especialment" —em diu el meu cosí Pere, mentre va fullejant la meua col·lecció enquadernada de programes de mà (que per a ell, tant com per a mi, representa un vertader àlbum de records sentimentals) —. “*El ladrón de Bagdad* la vaig veure, saps com? Idò des de damunt una paret seca. Tu segurament ja no t'en recordes d'aquell cine dels frares francis-

cans, perquè ets una partida d'anys —quants...?, deu...?— més jove que jo i ja no va venir a temps teu. El *Salón Juventud Seráfica*, es deia, i estava ubicat exactament en el mateix lloc del que avui és encara el saló d'actes del col·legi de Sant Bonaventura. Les finestres d'aquesta sala donen, com tu saps, al carrer de Sant Francesc; però, en aquell temps de què et parlo, (això devia ser devers l'any mil nou-cents quaranta-cinc o quaranta-sis), a l'altra banda del carrer, just en aquella cantonada, encara no hi havia cases, sinó la paret seca que t'he dit. I darrere la paret seca, tot era foravila, començant per aquella clova d'ametllers, figures i garrovers que tancava la mateixa paret”.

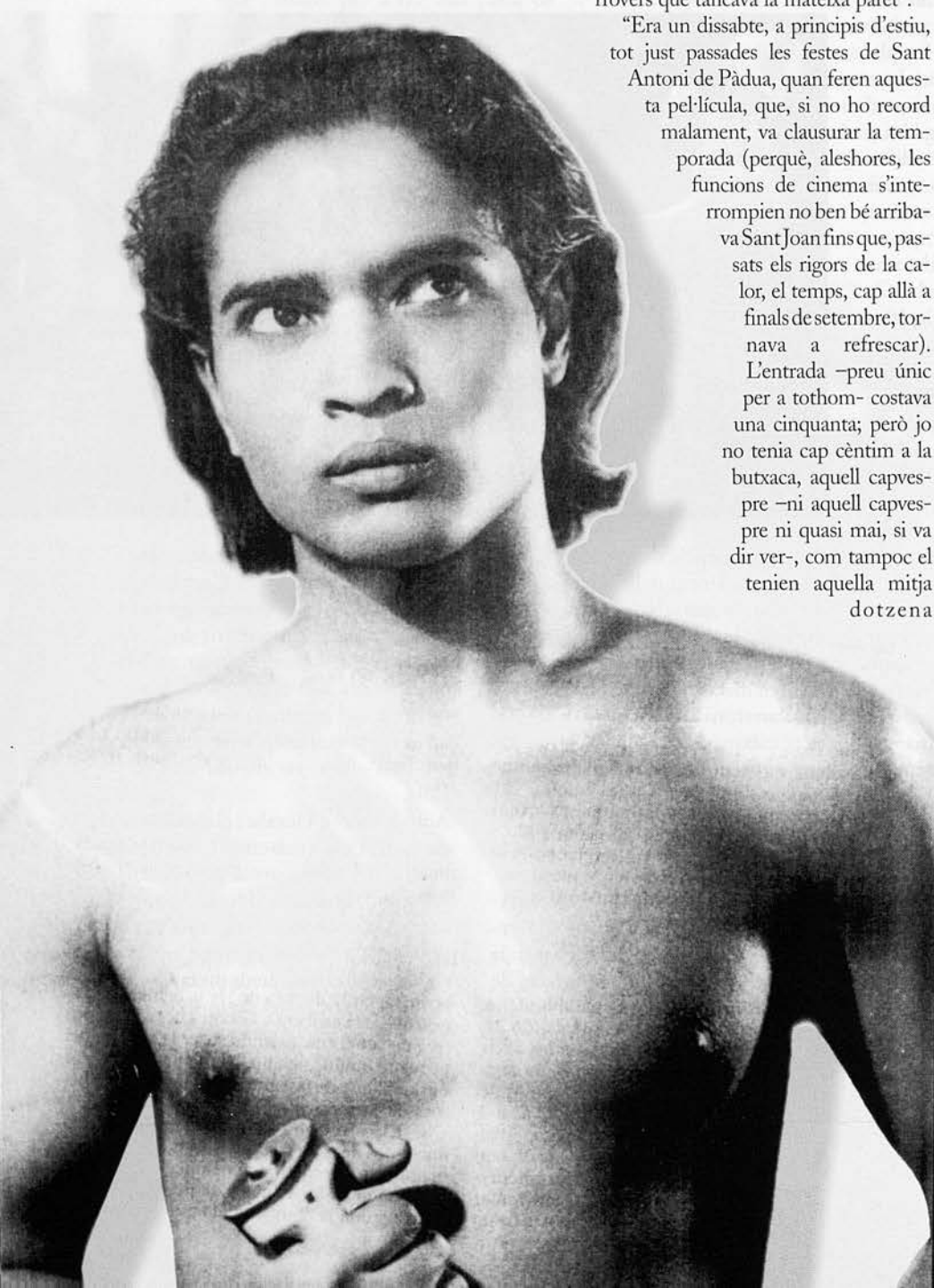
“Era un dissabte, a principis d'estiu, tot just passades les festes de Sant Antoni de Pàdua, quan feren aquesta pel·lícula, que, si no ho record malament, va clausurar la temporada (perquè, aleshores, les funcions de cinema s'interrompien no ben bé arribava Sant Joan fins que, passats els rigors de la calor, el temps, cap allà a finals de setembre, tornava a refrescar). L'entrada —preu únic per a tothom— costava una cinquanta; però jo no tenia cap cèntim a la butxaca, aquell capvespre —ni aquell capvespre ni quasi mai, si va dir ver—, com tampoc el tenien aquella mitja dotzena

de companys meus, tan pobres com jo, tan desgraciats i miserables com jo, amb qui havia jugat pel voltant del convent tot l'horabaixa fins que, a entrada de fosca, deixàrem els nostres jocs de carrer per contemplar, amb una enveja i una tristesa immenses, aquella gent major i aquells altres al·lots, més sortats que nosaltres, que entraven al cinema, a veure *El ladrón de Bagdad*, perquè tots ells sí que tenien una pesseta i cinquanta cèntims per poder-s'ho pagar”.

“T'imagines l'escena...? Set o vuit infants d'entre sis i onze anys, amb els calçons apedaçats i les camises sargides no sé quantes vegades; descalços, alguns, per estalviar l'únic parell de sabates o sandàlies que guardàvem a ca nostra; bruts, tots, com a xinxes i suats de tant de córrer i jugar tota la tarda a la pols dels carrers; arremolinats a la porta d'aquell teatre, amb la mirada suplicant, tractant que algú s'apiadàs de nosaltres i ens deixàs passar de franc a veure la pel·lícula”.

“Tanmateix, emperò, aquell diavèiem que la cosa pintava malament ferm. Per la quantitat de gent que hi afluià, era clar que aquella sala s'havia d'omplir de gom en gom i no hi hauria la possibilitat que, a darrera hora, com altres vegades havia ocorregut quan el local no s'omplia, el porter fes la vista grossa i ens deixàs passar pels pocs cèntims que poguéssim dur o, fins i tot, gratuïtament. D'altra part, tampoc hi cabria la possibilitat de poder veure la pel·lícula l'endemà, a un preu més mòdic o reduït, a punt d'al·lot, segons solien fer en altres ocasions, que repetien la pel·lícula el diumenge capvespre, en una sessió especial per al públic infantil (com, per exemple, quan varen fer *El libro de la selva*, que també era d'en Sabú), perquè el dia següent l'havien de projectar a un altre poble de veïnat (ara no em facis dir si era Capdepera, Son Servera o no sé on). Tothom la volia veure, *El ladrón de Bagdad*, perquè en contaven coses extraordinàries; i la pel·lícula, clar, estava molt sol·licitada. Els qui ja l'havien vista en els cinemes de Palma parlaven de catifes i cavalls que volaven, d'un gegantot enorme que sortia de dins una petita ampolla de vidre, d'una aranyota monstruosa i no sé quantes coses més. I ningú no s'explicava com ho podien fer veure, tot allò”.

“Jo sé ben bé què és ser pobre, perquè ho vaig ser molt, d'infant; però pots



El ladrón de Bagdad és una d'aquestes pel·lícules que, per les seves imatges, els seus diàlegs, la seva música, et deixa raptat des del primer moment.

creure que mai no m'hi vaig sentir tant com aquell horabaixa. Ni mai he experimentat tampoc com aquell dia, clavat més endins, el sentiment de la frustració i de la injustícia. Ser pobre era no tenir una cinquanta per pagar l'entrada d'*El ladrón de Bagdad*, mentre contemplaves altres infants de la teva mateixa edat que s'ho podien permetre perfectament. Ser pobre era anar corrents, desesperat, a ca teva, demanar-li a la mare una cinquanta per entrar al cinema i que ella et digués, quasi plorant: 'Una cinquanta, fill meu..., però si ni tan sols la tenim per al dinar de demà, que és diumenge'. I jo, que si m'haguessin fet triar entre el dinar del dia següent o veure *El ladrón de Bagdad*, no ho hagués dubtat gens ni mica i hagués escollit la pel·lícula. Quin temps, aquell! Primer, la guerra; després, la fam. Llavors, quan semblava que començàvem a sortir un poc d'aquell pou de mancances i estretors, vingué un any —el quaranta-quatre, em sembla— que nova ploure quasi gens i gairebé ningú no pogué sembrar. I altre cop l'escassetat, la manca de pa, els racionaments..., la rusca. Per paga, a ca nostra, per si no ens bastàs la penúria col·lectiva d'aquells anys, el pare estava malalt i no podia treballar; i la mare, amb prou esforços i enginys, tot just podia arregar, amb petites feines ocasionals, qualche busca per dur al niu. Sí, allò era la pobresa: el meu dolor d'aquella tarda; el dolor punyent d'un nin que no disposava ni del més just per menjar quan sentia la necessitat de comprar un somni que el distraués de la misèria".

"Tot i això, no em vaig voler donar per vençut i vaig tornar al cinema, al Saló Joventut Seràfica. Tal volta —pensava jo— trobaria el frare Joan (que era una bellíssima persona) i em ficaria d'amagat dins la sala per qualche porta falsa, encara que llavors, en esser dedins, hagués de seure en terra. O arribaria el pare Nadal i diria: 'Aquests nins que passen darrera la pantalla, però sense fer gens de renou tot el temps de la pel·lícula; perquè, si sent una mosca, haureu de sortir'. No seria la primera vegada que veia una pel·lícula des d'aquest lloc: sobre l'escenari, a l'altre costat del llenç de la pantalla (es veia igual de bé; o millor i tot, perquè pareixia que eres dins la pel·lícula; només és que veies les lletres girades; però, què tenia més, això?). I, en el pitjor dels casos,



si no podíem entrar de cap manera, sempre ens quedava, com a darrer consol, la possibilitat de seguir la pel·lícula des de l'exterior, escoltant-ne simplement el so, al peu d'una de les finestres, i suplint les imatges amb la nostra fantasia. També altres vegades ja ens havíem hagut de conformar amb tant poc".

"Quan vaig tornar ser allà, els meus companys de desventura ja havien pres posicions just arran d'aquelles finestres situades a poc més d'un metre i mig d'alçada del nivell del carrer, resignats a seguir la pel·lícula únicament a través dels sons —"sentir les veus", en diem— que arribaven de l'interior de la sala de projeccions. Per a nosaltres, els fills més mesquins d'aquell temps de postguerra, pàries infeliços i pobres desterrats, aquella nit, del regne de la il·lusió i dels somnis, tan sols quedava el dret a les miques d'aquell àpat de cine. D'aquell festí d'imatges que fruïrien tots els afortunats que eren allà dins".

"Assus-suaixí, vérem—i mai millor dit— el cel obert; i s'esdevingué el miracle. Com que feia tanta calor, aquell vespre, i la sala ja era plena que no hi cabia ni una punta d'agulla i a defora ja era quasi ben fosc, algú, des de l'interior, anà obrint de bat en bat, una rera l'altra, les vidrieres i les persianes d'aquella mitja dotzena de finestres. A l'acte, quan ho vérem, correguérem escapats a enfilarnos

sobre la paret del davant. D'allà damunt, encara que fos un poc de biaix, podíem veure, si no per complet, si almenys una bona part de la pantalla a través d'alguns d'aquells buits que deixaven els finestrals oberts".

"Hi hagué més d'una empenta, més d'una bufetada, més d'un estira i amolla, perquè tots pugnàvem per ocupar els punts de privilegi des dels quals s'abastava el tros més gran de pantalla. Ja els teníem estudiats d'altres vegades, aquells llocs estratègics. Tampoc era la primera vegada que seguíem una pel·lícula des d'aquell indret. Quan feren *La reina de Cobra*, per exemple, ja va passar el mateix; però aquell dia uns espectadors de dins la sala varen protestar, dient que no hi havia dret que els qui no havien pagat poguessin veure la pel·lícula com els qui havien passat per la taquilla. Davant aquella reclamació, tornaren a tancar les finestres i els qui érem damunt la paret ja et pots imaginar com ens quedàrem. Amb un pam de morros".

"Per sort, aquell vespre d'*El ladrón de Bagdad* això no va passar. Quan les finestres romangueren obertes, just llavors la pel·lícula acabava de començar; només n'havien sortit 'les lletres'. Jo havia aconseguit un dels llocs més privilegiats i dominava quasi tota la pantalla. N'hi hagué algun de la colla —en Joanet de cas Celador, que era el més menut (i que ja

és mort)- que s'enfilà a un d'aquells ametllers d'arran de la paret i deia que, des d'allà, ho veia millor que ningú. Altres seguien el seu exemple; i tots, ja fos des de damunt la paret seca, ja fos enfilats a la soca de qualche ametller, assistíem, amb els ulls oberts com a salers, al començament de la projecció. La nit era tranquil·la. Tret dels saluets que ens arribaven de foravila, el silenci era absolut. No passava ni un alè d'aire. El so de la pel·lícula ens arribava perfectament".

"*El ladrón de Bagdad* és una d'aquestes pel·lícules que, per les seves imatges, els seus diàlegs, la seva música, et deixa raptat des del primer moment. Primer, aquell vaixell majestuós amb veles de color de fúcia i un ull enigmàtic pintat a la quilla color de cel. Després, l'aparició de Jaffar (en Conrad Veidt), baixant del vaixell, amb el seu turbant vermell, la túnica de seda blanca i el seu rostre de sarrat malvat. A continuació, aquella misteriosa dama mora, tota vestida de negre, que espera al port l'arribada de Jaffar per dir-li que, a la fi, ha aconseguit trobar el captaire cec, que és l'únic que pot despertar la bella princesa que roman dormida, ferida per un son profund".

"Aquelles primeres sensacions visuals i sonores del començ d'*El ladrón de Bagdad* ja ens havien transportat al món de les mil i una nit. La màgia del cinema havia obrat el miracle de convertir el pedreny esquerp de la paret seca en una estora encantada (com la que després sortiria a la pel·lícula) que ens conduïa, volant i volant, al regne meravellós d'unes fantasies orientals en les quals percebíem l'eco llunyà de velles rondalles que ja, des de ben menuts, havíem sentit contar a les vetllades d'hivern. Rondalles de joves prínceps caiguts en desgràcia per mor d'encanteris malvats, de reis moros que guardaven gelosament filles tan belles com el Sol i com la Lluna, de princeses dormides que tan sols podia despertar el bes d'un jove enamorat..."

"Després, apareixia en pantalla, acompanyat d'un canet, el jove captaire cec, que era realment un rei, el jove monarca Ahmed, traït i destonat pel seu intrigant visir, el pèrfid Jaffar (el qual, com que també era bruixot, havia cegat amb un sortilegi el seu sobirà). I Ahmed contava la seva pròpia i

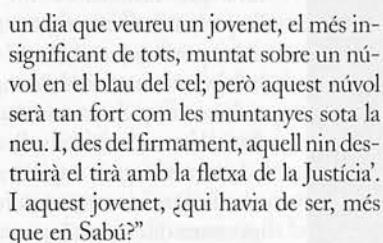
dissortada història, que començava així: 'Hi hagué una vegada un rei que era fill d'un altre rei, descendent de més de cent reis. Tenia cinquanta palaus i més de tres-centes esposes, les seves riqueses eren incalculables, els seus súbdits nombrosíssims i el seu poder absolut. I aquest ca que m'acompanya no era tal ca, sinó un petit lladre que vagava pels mercats i pels carrers de Bagdad...' I, just aquí, la història tornava enrere i era quan sortia en Sabú".

"En Sabú... Tan prompte aparegué a la pantalla ja sentírem que els espectadors de dins la sala esclataven en mamballetes. Nosaltres també ens hi sumàrem, a l'aplaudiment, des de l'exterior. En Sabú, en aquells anys, era tal volta el primer dels nostres ídols del cine. Per davant i tot den Johnny Weismuller, en Mickey Rooney, en Roy Rogers o en Bobby Steele. En les peculiars classificacions que fèiem llavors de les pel·lícules, n'hi havia que eren de vaquers, altres que eren de gàngsters, altres de por, altres de riure.. O també, per exemple, pel·lícules den Tarzan, pel·lícules den Mickey Rooney i pel·lícules den Sabú. I en Sabú fou, per un temps, potser la figura més estel·lar de les nostres devocióncines matogràfiques. Per

què, això? Jo crec que perquè ens hi sentíem identificats més que amb qualsevol altre dels actors de la pantalla. Era petit i pobre com nosaltres mateixos i també passava fam. A *El ladrón de Bagdad* es presentava d'aquesta manera: 'El meu nom és Abú, el petit lladre; fill del lladre Abú i nét d'Abú, un altre lladre. Som el més desgraciat d'onze fills i amb unes ganes de menjar que em fan badallar de dia i de nit'. I tot i ser pobre, petit i famolenc, li estaven reservades gestes grandioses, perquè era jocós, enginyós, agosarat, optimista i més viu que una centella. I sempre ajudava els protagonistes a assolir les seves metes i a fer feliç a tot-hom. Com no t'havies de sentir identificat amb un personatge així? A *El ladrón de Bagdad* li estava reservat el destí heroic assenyalat per les antigues profecies que es podien sentir pels carrers de Bagdad: 'Hi hagué, en temps passats, un rei entre els reis -clamava un ancià-, i aquest senyor del Temps i del poble va ser un gran opressor. Però un dia, el més savi d'entre els savis anuncià al poble que arribaria un llibertador. I els donà aquest senyal: Serà el més petit entre els petits i el veureu arribar sobre un nú-



vol. I
la gent
contestà:
Molt bé, el
cercarem sobre el núvol;
però si ni els més
forts ens poden
alliberar del tirà, com
podrà fer-ho un home
sense importància?
Teniu fe, confiau en Alà
-respongué el savi-. Vindrà



lles cases del poble que, quan els moradors se n'absentaven, deixaven la clau posada al pany. Tanta era la confiança que hi havia llavors entre la gent (just ara!). Però en ocasions, quan anàvem per foravila, per les rodalies del poble, a jugar a fer de Tarzans i de Sabús, a més d'arreplegar aglans dolces, arboces, nesples, gínjols, atzeroles i ametllons, li pegàvem, si podíem, a qualche arbre fruiter de la vorera d'un camí: una perera, una pomera, una figuera, un magraner o un taronger mandarí, segons l'estació de l'any. L'amo, si ens descobria, ens arruixava, o ens encaçava, o ens afuava el ca. I nosaltres vengam a córrer i a botar marges i parets, com si aquella persecució formàs també part de l'aventura, del joc excitant. Com en Sabú, quan s'escapolia dels mercaders de Bagdad després d'haver fet l'endemesa de robar-los qualche pítanca.

Només era que a nosaltres—insignificants Sabús de la ruralia mallorquina, petits salvatges de terres magres, camps de rostoll i de parets seques—no ens passava, com al nostre heroi hindú que, fugint dels seus perseguidors i botant de terrat en terrat i de teulada en teulada, anava a parar fins a les mateixes torres del palau del rei per romandre embadocat davant tanta magnificència”.

“Però aquella nit sí que va ser talment com si hi haguéssim arribat, ficats com ja estàvem dins la pell del nostre heroi. Ja no érem a la paret seca; érem allà amb ell, contemplant des dels merlets de les altes torres l’espendor d’aquell palau, que era vertaderament un palau de les mil i una nits. I sentíem l’herald reial que anunciava l’arribada del sobirà: ‘Ahmed, fill de Hazzar, nét de Harum Al Raschid; el Gran, l’Il·lustre Senyor de la Terra,

D'aquell vespre de la infantesa, no conserv únicament el bell record d'una pel·lícula, sinó també el de tot l'encís d'aquella fosca que m'embolcallava.

Defensor de la fe; Servent del Totpoderós, però senyor de tots els homes. Ahmed, el Rei –proclamava solemnement aquell heral-. Però el jove rei estava trist, perquè, malgrat ho posseís tot, li faltava el vertader amor i perquè, tot i a ser de cor noble i generós, el seu pervers visir, que el seguia com una ombra sinistra, el tenia com a segrestat, el feia passar als ulls del poble com el pitjor dels tirans i només cercava la mane-

ra de perdre'l i usurpar-li el tron".

"Record com si fos avui aquella nit que vaig veure per primera vegada, d'una manera tan peculiar, *El ladrón de Bagdad*; estones assegut damunt la paret, estones dret, altres a la gatzoneta i altres recolzat a la soca d'un ametller. D'aquesta pel·lícula m'agrada tot: el color, la música, els diàlegs, la manera com està contada... Fa temps que la tenc gravada en vídeo i l'he vista ja no sé quants

de pics. Quasi et puc dir que me'n sé de memòria trossos sencers; i sempre, quan la veig, m'emocion especialment a una escena que, aquella nit de la infància, ja em va deixar captivat. És quan Ahmed, destronat i perseguit, arriba a Basora acompanyat del petit Abú (que l'ha tret de la presó amb el seu enginy) i coneix allà la bella princesa, filla del soldà del Palau de les Mil Juguetes, gelosament guardada de dia i de nit per un estol de criades i servents, i romanen un de l'altre follament enamorats. Ran d'aquell llac de nenúfars on la princesa es va a banyar, es declaren el seu amor en un diàleg inoblidable: 'Qui sou, vós?' –li demana la princesa-. El vostre esclau –respon Ahmed-. I d'on heu vingut? –li pregunta ella-. De l'altre costat del Temps per trobar-vos –li contesta ell-. I des de quan em cercau? –insisteix la princesa-. Des del principi del Temps – li diu ell-. I ara que ja m'heu trobada fins quan us quedareu? –torna a demanar la princesa-. Fins a la fi del Temps' –li promet Ahmed".

"D'aquell vespre de la infantesa, no conserv únicament el bell record d'una pel·lícula, sinó també el de tot l'encís d'aquella fosca que m'embolcallava. Ben mirat, per incòmode que fos, aquell lloc on em trobava no deixava de ser una situació de privilegi. A les sensacions que m'arribaven de la pantalla, s'hi sumava la percepció del misteri de la nit que m'envoltava per fusionar-se tot plegat en l'experiència d'un sentiment indescriptible, quasi contemplatiu. El cel estrellat, la flaire que em venia del camp, en aquesta hora en què, quan acaba d'entrar la fosca, la terra, a les nits d'estiu, sembla exhalar, més que a cap hora del dia, la seva fragància amb més intensitat. Era un aroma de blat madur, a punt de sega, que es mesclava i confonia amb el dels garrovers, de les figueres i dels ametllers d'allà a prop. Adesiara, es podia escoltar el renou d'un grill, el cant d'un mussol i un so intermitent de picarols dins la llunyania. A un moment donat, com una ombra blanca, des del campanar del convent davallà amb lentitud, per damunt els nostres caps, el vol suau i silenciós d'una òliba. 'Una òliba, una òliba' –digueren alguns, amb temor supersticiós, distraient per un instant la nostra concentració en la pel·lícula-. L'au de la fos-



ca amollà un dels seus xisclets característics i posà després, un tros enfora, la seva forma pàl·lida sobre la forma obscura d'un dels arbres d'aquella tanca. Nosaltres tornàrem a fixar tota l'atenció en la pantalla: no podiem perdre punt del que allà estava passant".

"Amb això, la princesa ja havia desfet el malefici que pesava sobre Ahmed i sobre Abú. El primer ja havia recuperat la vista i el segon havia deixat de ser un ca per retornar a la condició humana. Però un naufragi havia distanciat físicament els dos companys i ara corrien per separat les seves aventures. Les d'Abú eren les més apassionants; perquè, després de descobrir i sotmetre amb astúcia el geni gegantesc que sortia de dins l'ampolla, aquest el conduïa, volant fins a l'altre cap de món, al Cim més alt de la Terra, allà on s'aixecava el Temple de l'Alba presidit per l'estàtua de la Deessa de la Llum que tenia enmig del front aquell Ull-que-tot-ho-veia. I aquest Ull (un robí prodigiós), indispensable per culminar amb èxit l'aventura, solament es podia aconseguir després de creuar sobre la tela llefiscosa de l'aranya gegant que el custodiava, tot esperant els atrevits que s'hi arriscassin a passar".

"Però en Sabú, quan s'hi posava (i bé que ho sabíem nosaltres), era capaç de triomfar on tots els altres havien batut els peus. I així, un cop havia donat mort a l'aranya monstruosa i robat aquell ull meravellós del front de la deessa, el petit lladre era reconegut com l'heroi assenyalat pel Profeta per un consell de savis ancians que l'investien com el llibertador que tots els oprimits de Bagdad esperaven. Aquells ancians venerables, que habitaven en el desert, a una 'terra de llegenda', portaven més de quatre mil anys esperant l'arribada d'un al·lotet de cor pur capaç de creure en 'la bellesa de l'impossible'. Perquè, com ells deien, 'quan els homes deixen de mirar el món amb els ulls de la infantesa, deixen també de creure en la bellesa de l'impossible i el món perd, llavors, tota l'esperança'. Amb aquesta convicció, els ancians del desert facilitaven al jove heroi la catifa que volava i li feien lliurament de la bal·lista i les sagetes que li servirien per abatre el poder del visir tenebrós i nigromàntic".

"Quan el jovenet Abú -el nostre Sabú- aparagué a la pantalla, volant so-

bre la catifa màgica en el cel de Bagdad com si anàs muntat sobre un núvol, l'aplaudiment a dins el Saló Joventut Seràfica tornà a ser eixordador. També, des de l'exterior, ens hi sumàrem altre cop amb tot entusiasme els desheretats espectadors de la paret seca, tot sentint tal volta, en el més profund, que en Sabú era més nostre que de qualsevol d'aquells al·lots que seien dins la sala, perquè segurament érem, com ell, els més pobres, els més humils i els més insignificants del poble".

"I tots els pobres i humiliats de Bagdad contemplaren entre els núvols del cel l'arribada del llibertador anunciat per les profecies, que no era altre que aquell al·lotet miserable que robava pel mercat. Aparegué triomfal: dret, sobre la catifa, i amb l'arc i les fletxes que li havien donat els ancians del desert. Arribà just en el precís instant en què l'espasa del botxí era a punt de caure sobre el coll de l'infortunat Ahmed, davant els ulls desconsolats de la seva estimada i la mirada satisfeta de Jaffar. Però bastaren dues sagetes d'Abú, disparades amb precisió portentosa, per ferir de mort el botxí i el visir que li dava ordres. La justícia tornà a Bagdad, on Ahmed i la seva princesa podrien regnar feliços. Viurien segurament 'anys i més anys', com diuen les rondalles. O 'fins a la fi del Temps', com havia promès Ahmed. Volien que Abú fos el seu nou visir, però ell preferí tornar-se'n volant sobre la seva catifa; a la recerca de noves venturades, cap a l'horitzó infinit. Lliure, com els ocells. O també com ens hi sentíem nosaltres quan jugàvem que érem en Sabú per les rotes, els sementers, les garrigues i els alzinars del nostre terme".

"El cinema s'havia acabat i la gent sortia del Saló Joventut Seràfica comentant animadament la pel·lícula i amb les cares xalestes de bé que s'ho havien passat. Nosaltres també hi estàvem, contents. Fins llavors, fins que no acabà la projecció, no me'n vaig tèmer que estava esbraonat, amb tot el cos que em feia mal de tant de seure de qualsevol manera i de tant d'estar dret sobre aquella paret. Però, tant m'era, perquè em sentia exultant i em vessava l'alegria".

"Segurament, en arribar a ca nostra, el sopar que trobaria seria magre i que també ho seria el dinar del dia següent. Però, a pesar de tot això, jo era feliç aquell

vespre".

"Perquè havia mirat el món amb els ulls de la infantesa. I havia cregut també en la bellesa de l'impossible". (*)

(*) NOTES:

1) *El ladrón de Bagdad*. (Títol original: *The Thief of Bagdad*). L'encís d'aquesta producció d'Alexander Korda de 1940 per a la London Films (una fantasia oriental basada en els relats de *Les mil i una nits* que va fer somniar a tota una generació d'espectadors) no ha fet sinó augmentar amb el pas del temps, fins el punt que, a més de seixanta anys de la seva realització, es conserva sorprenentment fresca i manté intacte tot el seu encant. Intervengueren en la direcció, a més dels acreditats Ludwig Berger, Michael Powell i Tim Whelan, el director artístic William Cameron Menzies, Zoltan Korda i el propi productor. El guió va ser escrit per Lajos Biro i Milles Malleson (que fou també responsable dels diàlegs); la bella fotografia i l'imaginatiu ús del color foren deguts a Georges Perinal i Natalie Kalmus; la inspirada partitura musical, a Miklos Rozsa; l'escenografia i disseny de producció, a Vincent Korda (i també a Menzies), amb l'adjuntia d'Andre De Toth; els efectes especials (que semblen anticipar els de Ray Harryhausen de posteriors films d'aventures) tingueren l'autoria de Lawrence Butler i Jack Whintey i el muntatge final corregué a càrrec de Charles Crichton. Els inoblidables intèrprets d'aquesta pel·lícula foren els següents: Sabú (en el paper d'Abú), John Justin (Ahmed),



Segurament, en arribar a ca nostra, el sopar que trobaria seria magre i que també ho seria el dinar del dia següent. Però, a pesar de tot això, jo era feliç aquell vespre

June Duprez (*la Princesa*), Conrad Veidt (*Jaffar*), Rex Ingram (*el Gení*) i Miles Malleon (*el Sultà*). La pel·lícula, presentada per la United Artists, s'estrenà a la Gran Bretanya i als Estats Units el dia de Nadal de 1940. L'estrena a Mallorca no tingué lloc fins quatre anys després: el 29 de desembre de 1944, al Palació Avenida.

2) **Sabú** (1924-1963). Nom artístic amb què fou conegut l'actor Sabú Dastagir, natural de l'Índia i descobert, quan només tenia onze anys i treballava en els estables del maharaja de Mysore, per Robert J. Flaherty, mentre aquest famós documentalista nord-americà rodava el seu film *Elephant Boy* (basat en el relat de Rudyard Kipling *Tomai dels Elefants*). Convertit en el protagonista d'aquesta pel·lícula, que arribà estrenar-se amb el títol de *Sabú* i fou finalment firmada per Zoltan Korda (1936), el petit actor hindú passà a ser, de cop i volta, una popular estrella de la pantalla. En els anys següents rodaria pel·lícules tan conegudes com *Revolta en la Índia* (*The Drum*), de Zoltan Korda (1938), *El ladrón de Bagdad* (*The Thief of Bagdad*) de Ludwig Berger, Michael Powell i Tim Whelan (1940) i *El libro de la selva* (adaptació també del famós relat de Kipling, *Jungle Book*), de Zoltan Korda (1942). "Inseparable de les més belles fantasies de la nostra infantesa" -com diu Terenci Moix-, el jovenet Sabú, juntament amb altres populars actors de l'època com Jon Hall i Turhan Bey, es convertiria en un dels acompanyants habituals de Maria Montez, que fou la gran "reina del teatrecolor" en les produccions de la Universal Internacional dels anys quaranta. Corresponen a aquest cicle exòtic oriental *Las mil y una noches* (*Arabian Nights*), de John Rawlins (1942), *La salvaje blanca* (*White Savage*) d'Arthur Lubin (1943) i *La reina de Cobra* (*Cobra Woman*) de Robert Siodmak (1944). A partir d'aquí, i malgrat la interpretació de films com *Narciso negro* (*Black Narcissus*), de Michael Powell i Emeric Pressburger (1947) i *El tigre de Kumaon* (*Mad-Easter of Kumaon*) de Byron Haskyn (1948), la carrera de Sabú i la seva popularitat entre el públic començaren a declinar ràpidament. La interpretació posterior d'una sèrie de pel·lí-

cules menors i treballs ocasionals a qualque circ o a la televisió no aconseguiren aixecar una carrera irremediablement abocada a l'oblit quasi absolut. Quan, envellit prematurament, va morir l'any 1963 als trenta-nou anys a causa d'una crisi cardíaca, Sabú era un actor gairebé oblidat per complet del gran públic i de la indústria cinematogràfica. Però puc assegurar que, almenys al meu poble -encara que m'imagín que també a molts altres indrets del món on es donaren circumstàncies similars-, la immensa majoria dels que foren nins i veren les seves pel·lícules en els anys més durs de les guerres, les postguerres i les fams l'han tingut sempre en el record.

3) **El Salón Juventud Seráfica**. Fou una sala de teatre i cinema dels Frares Franciscans de la Tercera Ordre que funcionà a Artà en el decurs dels anys quaranta. Obrí, com a cinema, les portes al públic l'any 1943 i romangué en actiu fins a final de la dècada. En una vida breu (però intensa) com a saló de projeccions cinematogràfiques, desfilaren per la seva pantalla algunes de les millors realitzacions de la 20th Century Fox i de la Universal Internacional d'aquella dècada extraordinària de la història del setè art. A la memòria cinèfila del poble, els records sentimentals d'aquella sala de cine romanen lligats especialment a actors com Tyrone Power, John Payne, Maria Montez, Sonia Hejne, Gloria Jean, Boris Karloff i, naturalment, Sabú.

4) **Pere Ferrer Pujol** (1934-2001). He escrit aquest article sobre la base dels records expressats en veu alta per l'escultor artanenc Pere Ferrer Pujol mentre contemplava nostàlgicament el programa de mà d'*El ladrón de Bagdad* poques setmanes abans de morir. Però he de dir que també hi

són presents els meus records personals de quan ell (amb el qual em lligava una relació de parentiu: érem cosins segons, però sempre vàrem ser com a cosins germans), essent jo encara un infant menut, em contava aquesta pel·lícula, amb el pasquí en la mà, com si fos una d'aquelles rondalles den Jordi des Racó que també solia contar-me o llegir-me sovint.

Pere Ferrer Pujol, conegut artísticament com a **Pere Pujol**, va morir el trenta-un de desembre del proppassat any de 2001, a l'edat de seixanta-set anys. Deixava rere seu una obra artística que l'ha acreditat com el representant mallorquí més distingit de l'escultura realista-costumista del segle XX. Pere Pujol visqué una infància difícil en el marc social ja de per si difícil i dur de la guerra civil i de la postguerra a Mallorca. Als dotze anys ja treballava de manobre a un tall de picapedrers, feina a què es dedicà fins a l'edat de trenta-quatre anys quan una greu malaltia l'apartà de la seva activitat laboral. Va ser llavors quan aflorà la seva vena artística que, en un procés de maduració autodidacta, el portaria a convertir-se en el notable escultor que arribà a ser. Tot i ser conegut i valorat per les seves terracuites i obres en pedra, bronze i altres materials, el que el feu més popular va ser la recreació que portà a terme de més de setanta personatges de les Rondalles Mallorquines, en carretes i figures de cartró que han desfilat repetidament pels carrers a les festes més importants de la nostra illa.

Gran aficionat al cinema, sentia una especial predilecció per les pel·lícules de tema històric i, particularment, per totes aquelles de "fantasies orientals" que, com *El ladrón de Bagdad*, recreaven el món dels contes tradicionals i els relats meravellosos que ell tant estimava i al qual dedicà una gran part de la seva obra. Per això mateix, entre els seus actors més recordats hi figuraven Maria Montez, Jon Hall, Turhan Bey i, per descomptat, "en Sabú"; aquells "actors oblidats" que endolciren una infantesa que li fou ingrata i amarga a molts de moments. Esper que ara els hagi retrobat a tots, a l'Altre Costat del Temps. ■



Hazel González

alentet calentet arriba el març d'enguany, i és que quan tengueu a les vostres mans aquest article ja seran a punt de conèixer-se quins han estat els afortunats que se n'han duit l'Oscar, però en el moment de redactar aquestes línies acabam de conèixer les nominacions i no podem fer res més que especular... Sí que parlarem amb coneixement de causa dels Goya d'enguany, que, en l'apartat de la música, ha tornat a imposar una curiosa regla: Alberto Iglesias+Julio Medem= Goya per al compositor, com ja va passar el 1993 (*La ardilla roja*), 1996 (*Tierra*), 1998 (*Los amantes del Círculo Polar*) i 2001 (*Lucía y el sexo*), i l'excepció que confirma la regla és l'òpera prima del director, *Vacas* (1991), la primera vegada que el director va ser nominat, i també l'única vegada que va ser nominat i no se'n va dur el Goya, ja que també el va aconseguir l'any 1999 per *Todo sobre mi madre* de Pedro Almodóvar... Així doncs, cinc premis, no arriba als sis que té José Nieto (que aquest any també estava nominat per *Juana la Loca*, de Vicente Aranda), però, deim, com l'any passat, que a veure quan hi ha aire fresc per aquestes terres... i això sempre sense llevar-li vàlua a la feina dels autors: Alberto Iglesias és tot un professional que aconsegueix posar-nos els pèls de punta acariciant les imatges amb tendresa, i creant un perfecte acompanyament a les poètiques imatges del seu director habitual, suau, lènguid...però, amb tants de premis que se n'ha duit *Los otros* (ni més ni manco que vuit, de la qual cosa estic molt content, perquè així s'acaba amb polèmiques idiotes sobre si és cine espanyol o no...), ¿s'hi ha fixat algú en el més que bon treball d'Amenábar en la composició de la música? Sí, nominació sempre n'hi ha, però premi mai, i té capacitat per endur-se'l... així que a veure quin any els de l'Acadèmia ens sorprenen amb això també. Bernardo Bonezzi tanca les nominacions per *Sin noticias de Dios*, de Agustín Díaz Yáñez i els premi a la millor cançó, que només té dos anys de vida, se l'han duit Luz Casal i Pablo Guerrero per "Tu bosque animado",

del film d'animació (espanyol, sí, encara que sembli mentida) *El bosque animado*.

Però encara hi ha més premis: ja s'han entregat els Globus d'Or, l'avantsala dels Oscar, i aquest humil escriptor està més que content, tot i que no del tot... perquè la magnífica *Moulin Rouge* se n'ha duit el premi a millor film en la categoria de comèdia o musical, la magnífica Nicole Kidman se n'ha duit el premi a la millor actriu (i hi estava nominada doblement, també per *Los otros*, cosa que no ha passat en els Oscar) i la banda sonora original se l'ha duit... *Moulin Rouge*. Com? Idò sí, Craig Armstrong se'n va dur el Globus, anau a saber quins són els temes triats, perquè entre tantes cançons no es pot apreciar molt la seva feina... Ha estat bastant vergonyós, sobretot davant de rivals molt més capacitats en aquest cas... però això sí, a l'Oscar no està nominat, afortunadament. Els qui opten a l'Oscar (i abans varen optar al Globus d'Or) són John Williams (una altra vegada!) per

Inteligencia artificial, James Horner per *Una mente maravillosa* i Howard Shore per *El Señor dels Anells* (també existeix Déu a Hollywood). Completen els nominats Randy Newman per *Monsters SA* (esperem que als de l'Acadèmia no els pegui per recuperar velles tradicions com premiar el compositor per pertànyer a un film d'animació, per afavorir certes companyies...) i... i... John Williams una altra vegada per *Harry Potter y la Piedra Filosofal*, cosa que exclou talents com Angelo Badalamenti per *Mulholland Drive*! Quina vida... en fi, jo pos meissions amb el cor i apost per Shore, que cadascú faci el que vulgui... i això és extensible a la categoria de millor cançó, que esper que se l'endugui Enya, i que Sting es conformi amb el Globus d'Or que se n'ha duit per "Until" del film *Kate&Leopold*, que també li han nominat per a l'Oscar, tot i que s'ha de tenir en compte que competeix amb pesos pesats com Paul McCartney... En fi, el que serà, serà? ■



Lucía y el sexo. Goya a la millor música

Inaki Revesado

Fa un parell de mesos, quan vam fer un acostament al cinema polonès per introduir el cicle de pel·lícules d'Andrzej Wajda, ja vam dir que els primers anys de la dècada dels seixanta a l'Europa de l'Est es van caracteritzar, dins l'àmbit de la cultura, per unes propostes que es permetien ser crítiques d'alguna manera amb el dur control a què van estar sotmeses les societats soviètiques i les altres controlades per Moscou, durant el període estalinista, possibilitades per una certa relaxació en el control efectuat pels guardians del comunisme. La necessitat de mostrar les condicions socials i polítiques, no només de l'estalinisme, sinó també d'altres moments conflictius de la història, es va veure propiciada per aquest breu període aperturista. D'igual manera que a Polònia, a Txecoslovàquia o a Rússia, a Hongria a partir de 1960 es viu un ressorgiment de l'art cinematogràfic gràcies als estudis de la Balázs que començaren a produir els projectes dels joves que havien finalitzat els seus estudis en l'Acadèmia de Cinema. En poc més de cinc anys, una vintena de realitzadors aconseguiren acabar el seu primer llarg, afavorits també per una campanya estatal de suport a la joventut en els terrenys de l'educació i del treball. La nòmina de cineastes és extensa i des de la perspectiva de cada un d'ells es tractaren de recordar etapes passades de la història d'Hongria. István Gaál en *Zöldár* (Los verdes años, 1965) critica els excessos polítics dels anys cinquanta, en *Sodrasban* (Remolinos, 1964) fa una anàlisi de la joventut contemporània i en *Keresztelő* (Diez años en Cuba, 1968) posa de manifest com el passat d'un poble sempre té re-

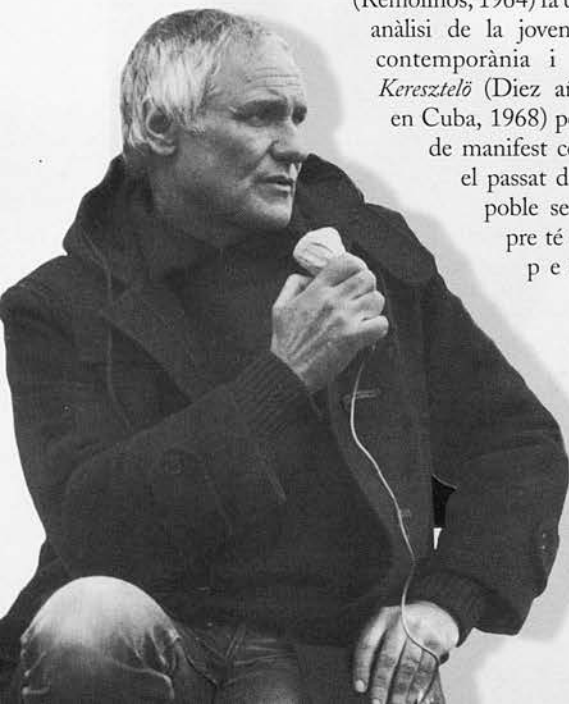
cussió en el seu futur, deixant una empremta difícil d'ignorar per les generacions futures. Les formes despòtiques del feixisme hongarès, concretades en la matança de Novi Sad que tengué lloc en 1942, és el tema de *Hideg Napok* (Días fríos, 1966) d'András Kovács, mentre que Sándor Sára en *Feldobottikő* (La piedra lanzada, 1968) reflecteix les dures fórmules repressives dels primers anys de la dècada dels cinquanta. La situació de les dones fou retratada per dues cineastes, Judit Elek i Marta Mészáros. Més envant, ja iniciats els setanta, Károly Makk feu una dura crítica al període estalinista en *Szerelem*.

Tanmateix, de tots aquests realitzadors que sorgiren en els anys seixanta, va ser Miklós Jancsó qui assolí una producció més continuada (més d'una trentena de curts i una vintena de llargs) i una notorietat internacional. Els intel·lectuals eren una peça clau dins les fèrries estructures comunistes, i per tant, el control a què eren sotmesos ofegava qualsevol intent de dissidència. No obstant entre 1945 i 1948 es van viure a Hongria uns anys en què era possible manifestar-se crític amb el sistema, però el cop d'estat de Mátyás Rákosi i la dura repressió que caracteritzà el seu règim acabà amb les esperances de molts d'ells.

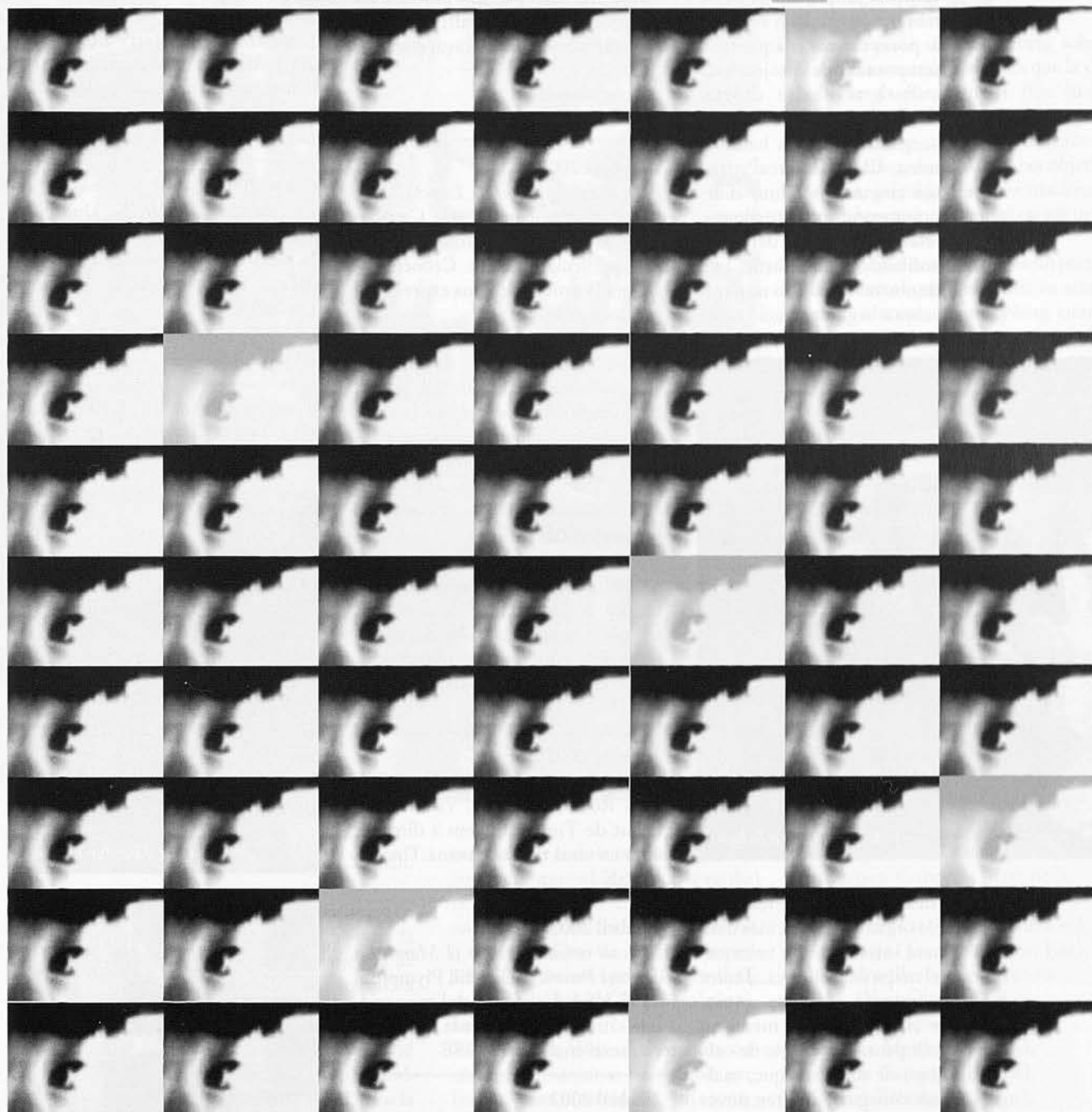
L'experiència de Jancsó en aquests períodes foren claus a l'hora de plantejar-se el seu ofici cinematogràfic. En *Oldás és kötés* (Cantata, 1962) dona protagonisme a un jove cirurgià, la vida i preocupacions del qual eren un mirall en què es reflectien els intel·lectuals hongaresos dels 60. El seu següent film li donà fama internacional, es tracta de *Igy jöttem* (Mi camino, 1964) en què retrata les experiències d'un soldat hongarès, presoner de l'exèrcit soviètic a finals de la segona guerra mundial. En *Szegénylegények* (Los desesperados, 1965) mira cap al naixement d'Hongria com a nació, a mitjans del segle XIX, malgrat la ferotge repressió austríaca. No obstant, el film no va estar exempt de polèmica dins la mateixa Hongria, ja que hi tractava els herois de la resistència hongaresa (els *betyars*) com a guerrillers durs i cruels, col·locats a la mateixa alçada dels soldats austríacs, lluny de la visió parcial i exaltada que el poble hongarès

tenia dels seus guerrillers, evocats sempre com a herois romàntics en una guerra justa i desigual. El conflicte narratiu que desenvolupen els treballs de Jancsó tenen el seu origen en les forces que neixen de la resposta social a l'opressió, materialitzades en l'esclat d'una revolució. El descontent dels camperols és tractat primer a *Csend és Kiáltás* (Silencio y grito, 1968) i més tard a *Még Kér a Nép* (Salmo Rojo, 1972); a *Fényes szelek* (Vientos brillantes, 1969) el protagonisme està en mans d'una joventut que se sent enganyada i manipulada pels professionals del partit, aquest film va tenir un especial sentit si pensam que el moment de la seva filmació va coincidir amb els fets de maig del 68 i amb la repressió soviètica a Praga; el descontent general contra la repressió comunista queda palès en *Csillagosok, Katonák* (Rojos y blancos, 1967) i en *Egi Bárány* (1971) on els contrarrevolucionaris hongaresos són presentats com a forces idealistes enfrontats a un exèrcit soviètic, excèntric en la seva crueltat. També de 1971 es *La pacifista*, film en què quedarà de manifest el seu compromís amb la ideologia d'esqueres. La pel·lícula està rodada a Itàlia hi critica les activitats terroristes d'un grup d'extrema dreta contra estudiants i joves progressistes, davant la impasibilitat de la policia. Després de *La pacifista*, Jancsó farà també a Itàlia una versió d'Electra (*Electra*, 1975) i *Vicios privados, públicas virtudes* (1976). Després del parèntesi italià, novament a Hongria torna a filmar la història del seu país (concretament la història del segle XX) en *Magyar Rapszódia y Allegro barbaro* (ambdues de 1979).

Tot el cinema de Jancsó és un compromís amb la història d'Hongria des de la perspectiva d'un home d'esqueres descontent amb els governs dependents de Moscou. Els conflictes privats en què es mouen els seus personatges són sempre un reflex dels conflictes de la societat hongaresa del seu temps. Malgrat el caràcter polític dels seus treballs, l'estil de Jancsó és també un plaer des del punt de vista estètic, plens de mites o d'evocacions poètiques, barrejant amb perfecció l'extrema dura realitat amb elements onírics plens de simbolisme. ■



II CERTAMEN de CURTMETRATGES de FICCIÓ V.O. EN CATALÀ



Dies 11, 12, 13, 14 i 15 de març
al Centre de Cultura de "Sa Nostra"



Després d'una interrupció en què l'organització del cinema club no ha tengut res a veure, el proper dijous 14 de febrer a les 21.30 h es torna a posar en marxa aquesta X temporada de projeccions regulars. Serà al Teatre d'Artà. Aquesta 2ª part oferirà deu nous títols que segueixen la línia habitual del Cinema Club RecercaPruaga d'oferir un cinema que, lluny d'intencions purament crematístiques, en cerca els caires artístics, defuig de l'estandardització i l'eurofàstic, i en fi, amb els nostres modestos mitjans, plantam cara a la globalització cine-



Con faldas y a lo loco

matogràfica des d'aquesta resistència cinèfila organitzada que més d'un i més d'una insisteixen en voler esborrar del mapa de Mallorca. Tenim moltes estrenes a Mallorca, còpies noves de clàssics que no mereixen aquest exili pantallístic, cine de culte, d'autor i de directors que, malgrat no ser coneguts, aporten noves mirades per als nostres ulls *voyeurs*. Tot això a preus realment populars, perquè després vagin dient que si som elitistes; 4 euros per 1 funció (666 pessetes) o bé 24 euros per les deu (3993 pessetes). Les projeccions, cada dos dijous (excepte l'1 de març, que és divendres) a les 21.30 al Teatre d'Artà. No volem acabar aquestes

retxes sense reclamar que, sent l'únic cinema club en actiu a Mallorca, ens haurien de declarar espècie en vies d'extinció i per tant protegida, i no practicar amb nosaltres la caça amb cartutxos d'anar a caçar elefants.

A continuació el llistat de les pel·lícules:

14 febrer 2002

Naked Lunch (Naked Lunch). Dir. David Cronenberg, 1991. Canadà. Rebutjau imitacions, això sí que és una pel·lícula de culte. Cronenberg adapta Burroughs en una experiència inclassificable. VOSE

1 març 2002

Con faldas y a lo loco (Some like it hot). Dir. Billy Wilder, 1959. USA. Recuperam en cinema aquesta magistral comèdia que és molt més que un clàssic. VOSE

14 març 2002.

Adios terra firma (Adieu, plancher des vaches!). Dir. Otar Ioseliani, 1999. França, Suïssa i Itàlia. Comèdia agredolça d'Otar Ioseliani, de qual se n'ha fet una retrospectiva en el recent festival de Donostia. VOSE

28 març 2002

La zona oscura (The War Zone). Dir. Tim Roth, 1999. UK. Valent i cru debut de Tim Roth com a director, amb un tema tabú al cinema: l'incest. VOSE

11 abril 2002

Me casé con un extraño (I Married a Strange Person!). Dir. Bill Plympton, 1997. USA. L'altra cara de l'animació, una sàtira salvatge trufada de violència, sexe i mala llet. VOSE

25 abril 2002

En Construcción. Dr. José Luis Guerin, 2001. Espanya. La darrera pel·lícula del que possiblement és el director espanyol contemporani més estimulante. VO i VOSE

9 maig 2002

Hedwig and the angry inch. Dr. John Cameron Mitchell, 2001. USA.

Producció independent que constata que no totes les pel·lícules amb *drag-queens* han de ser cine estafa. VOSE

23 maig 2002

Ghost World. Dir. Terry Zwigoff, 2001. USA. Fel·lícitació entre el còmic i el cinema independent nord-americà. No tot havien de ser superheròis. VOSE

6 juny 2002

La isla (Seom). Dir. Ki-Duk Kim, 2000. Corea del Sur. Oportunitat única per a veure la pel·lícula que escandalitzà els festivals de Venècia i Berlín. VOSE

20 juny 2002

Dies irae (Vredens dag). Dir. Carl Theodor Dreyer, 1943. Dinamarca. Rescatam en cinema una de les obres més alabades del mestre danès. VOSE



Carl Theodor Dreyer



En construcción



Dies irae

Més informació de Naked Lunch:

Adaptació suïcida i amb el vistriplau de l'autor, William Burroughs, de la novel·la *El Almuerzo Desnudo*, una de les peces clau de la narrativa nord-americana contemporània.

La proesa fou a càrrec de David Cronenberg, qui més tard s'atreu amb l'adaptació de *Crash* de Ballard, mescla passatges del llibre amb la vida de l'escriptor, aquí us adjuntam la ressenya de Roberto Cueto que s'inclourà amb el full de l'espectador (en què es podrà llegir una entrevista a Burroughs i Cronenberg).

El almuerzo desnudo supone un modelo más hermético, inclasificable y mucho más rico en lecturas, matices y sug-

erencias que la de la muy similar (mas, con todo, apreciable) Kafka, la verdad oculta. De nuevo el filme trata de analizar la agonía creativa, pero eso sí, a través del filtro de la compleja personalidad de un David Cronenberg apartado ya del cine "de género" propiamente dicho.

La odisea de William Lee entre cucarachas, máquinas de escribir parlantes, los escritores Kerouac, Ginsberg y Bowles, ciempiés y homosexuales se conforma a través de una delirante imaginaria muy acorde con las obsesiones del director canadiense: el paranoico sentimiento de una conspiración a través de la omnipresente figura del siniestro doctor Benway (un espléndido Roy Scheider), la metamorfosis del cuerpo como medio de

pasar a un nivel diferente, a una nueva concepción de la vida, el acto literario como transformación y evocación de la experiencia propia y medio de auto-reflexión.

La concepción de Cronenberg sobre la escritura es más pesimista que la de Soderbergh, pero también más lúcida e inevitable: Lee se convierte, mal que le pese, en „drogadicto-escriptor o escritor-drogadicto, tras haber objetivado su, psicología en alucinaciones que no hacen sino materializar sus impulsos más íntimos y ocultos. Su pacto final con Benway es un pacto fáustico en el que Lee vende su alma para encontrarla: Cronenberg cierra su filme con una broma a costa de la guerra fría (esos impagables vigilantes fronterizos dignos de una serie B anticomunista) y con una declaración de principios sobre la necesidad de la creación, su esclavitud y sus agonías. Una obra compleja, densa y fascinante.

Roberto Cueto
(primera publicació a Pasadizo)

Director: David Cronenberg.
Guió: David Cronenberg, basada en el llibre "The naked lunch" de William S. Burroughs.
Fotografia: Peter Suschitzky.
Música: Ornette Coleman, Howard Shore.
Disseny de producció: Carol Spier.
Vestuari: Denise Cronenberg.
Muntatge: Ronald Sanders.
Productors: Gabriella Martinelli, Jeremy Thomas.
Intèrprets: Peter Weller (Bill Lee), Judy Davis (Joan Frost/Joan Lee), Ian Holm (Tom Frost), Julian Sands (Yves Cloquet), Roy Scheider (Doctor Benway), Monique Mercure (Fadela), Nicholas Campbell (Hank), Michael Zelniker (Martin), Robert A. Silverman (Hans), Joseph Scorsiani (Kiki).
Productores: Naked Lunch Productions
Recorded Pictures Company.
Nacionalitat: UK / Canadà.
Any de producció: 1992.
Duració: 1 hora i 45 minuts.■

Jordi Vidal Reynes

Ha esdevingut ja una tradició que els dies de Setmana Santa les diferents televisions projectin pèplums i pel·lícules religioses que facin referència a Jesucrist o a les primeres persecucions dels cristians.

La biografia de Jesucrist, i en especial el relat de la seva mort ha estat una font d'inspiració per a tot tipus d'artistes: poetes, escriptors, pintors, músics. També els directors de cinema s'han vist temptats per aquesta temàtica. Cal dir, però, que la majoria de pel·lícules (sobre tot les americanes) han

Lumière, ja filmen una *Vida i Passió de Jesucrist* l'any 1897. L'any 1902 s'estrenà *La vida i la passió de Jesucrist*, de Ferdinand Zecca; el 1912 *Del Pessebre a la Creu*, del nord-americà Sidney Olcott i el 1915 *Christus*, filmada a Egipte i dirigida per Giulio Antamoro. Però fou un episodi d'*Intolerància* (D. Griffith, 1916), de gran transcendència cinematogràfica, la primera gran obra mestra del gènere, i que va tenir l'oposició dels jueus americans, molestos pel seu paper a la història.

També dintre del cinema mut tenim *Ben-Hur* (1925), de Fred Niblo, basada en la novel·la del nord-americà

pel·lícula és en blanc i negre, si bé les escenes de la Resurrecció són en color.

L'any 1953 s'estrena la primera pel·lícula en *cinemascope*. Es tracta de *La túnica sagrada* (1953), un clàssic dirigit per Henry Coster i que ens narra les relacions entre Marcellus (Richard Burton), tribú encarregat d'executar Crist -que ha guanyat jugant la roba que porta Jesús al Calvari- i el seu esclau cristià Demetrius (Victor Mature). Aquesta cinta sobre els primes cristians s'inspirà en una novel·la de Lloyd C. Douglas. La música fou composta per Alfred Newman, i de Crist només se'n sent la veu (Cameron Mitchell).

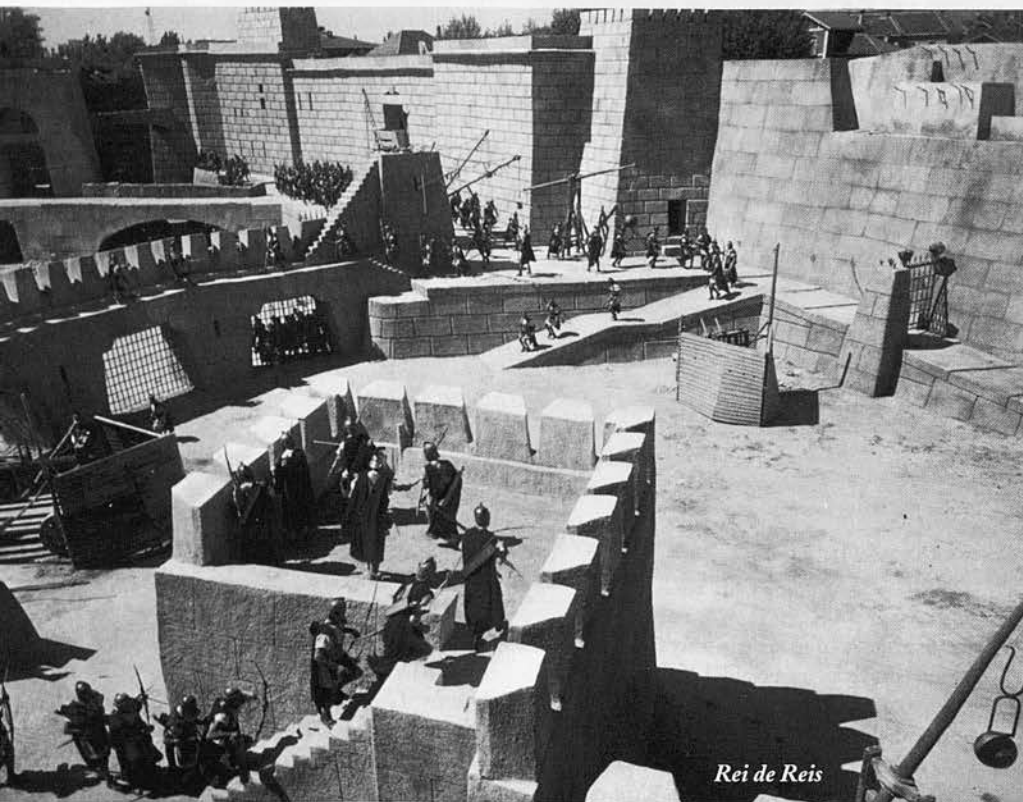
L'any 1959 William Wyler dirigí una nova versió de *Ben-Hur*, la més coneguda, i guanyadora d'onze Oscars, amb Charlton Heston com a protagonista. La banda sonora va ser escrita per Miklós Rózsa. Una curiositat: Crist sempre hi surt d'esquena.

Rei de reis (1961), una biografia de Jesucrist (aquesta vegada és l'actor Jeffrey Hunter) dirigida per Nicholas Ray i produïda per Samuel Bronston. Carmen Sevilla fou Maria Magdalena.

Barrabàs, coproducció italo-americana dirigida l'any 1962 per Richard Fleischer, sobre la vida d'aqueix presoner que fou alliberat per Pilat en el Judici de Crist. Està basada en una novel·la de Par Lagerkvist (1891-1974), Premi Nobel de Literatura de l'any 1951. Els principals papers són interpretats per Anthony Quinn (Barrabàs), Vittorio Gassman (Sahak) i Sivia Mangano (Raquel). La música d'aquesta pel·lícula és de l'innovador Mario Nascimbene.

I arribam a una fita clau de la història del cinema: *L'Evangeli segons Sant Mateu*, de Pier P. Pasolini (1964), filmada en blanc i negre, dedicada al papa Joan XXIII i amb música de Bach, espirituals negres i d'altres. Fou protagonitzada per Enrique Irazoqui (Jesús) i Susanna Pasolini (la seva pròpia mare) en el paper de Maria la Verge.

Una altra *Vita Christi* fou *La història més gran mai contada*, una superproducció dirigida per George Stevens l'any 1965 amb un repartiment de luxe: Jesús (Max von Sydow), Caifàs (Martin Landau), Pilat (Telly Savalas), John Wayne (Centurió), José Ferrer (Herodes Antipès), Charlton Heston



Rei de Reis

hagut de suavitzar el paper dels jueus en el procés a Jesús. Un altre problema (no sempre aconseguit) ha estat no irritar les jerarquies eclesiàstiques.

Així, la vida de Jesucrist ha quedat reflectida en gran quantitat de pel·lícules, basades directament en els textos evangèlics, en la tradició o en novel·les més o manco fantasioses sobre personatges que seran testimonis de les desventures dels primers cristians, com és el cas de Barrabàs o Ben-Hur.

Els creadors del cinema, els germans

Lew Wallace (1827-1905), segons la qual un jove jueu (Judà Ben Hur, amic del tribú romà Messala) és acusat d'un delictes que no ha comès. La seva mare i la seva germana són empresonades. Ben-Hur és condemnat a pena de galera i quan es conduït pel desert rep l'ajut d'un estrany personatge, que li dona aigua per beure...

El 1927 Cecil B. de Mille dirigeix *Rei de Reis*, referència obligada fins els anys cinquanta. El paper de Jesús va ser interpretat per H. B. Warner. La

Ben-Hur (1959)



(Sant Joan Baptista), etc. Alfred Newman fou l'encarregat d'escriure la música d'aquesta pel·lícula.

Els any setanta són testimoni de *Jesus Christ Superstar*, basada en la òpera-rock del mateix títol. Amb música d'Andrew Lloyd Webber i llibret de Tim Rice, la pel·lícula (que en realitat és un suposat muntatge teatral) tracta només els episodis de la Passió. Totalment diferent a les que ja hem comentat, ja que es tracta d'una obra *pop*, amb excel·lents números com "I don't know how to love him" (cantat

per Maria Magdalena), "Gethsemane" o "Superstar". La pel·lícula fou dirigida per Norman Jewison l'any 1972. Els principals intèrprets foren Ted Neeley (Jesucrist), Carl Anderson (Judes) i Yvonne Elliman (Maria Magdalena). Hi podem trobar gran quantitat d'anacronismes intencionats: un autobús, metralladores, tancs, avions, etc.

L'any 1975 Rossellini produirà per a la televisió *El Messies*, però es veurà superat clarament (almenys en popularitat) per *Jesús de Nazareth*, de Franco Zeffirelli (1977), amb música de M. Jarre. Es tracta d'una sèrie de televisió passada al format cinematogràfic, amb una durada exagerada. Comptà amb la participació d'actors com Ernest Borgine (Centurió), James Mason (Josep d'Arimatea), Laurence Olivier (Nicodemus), Anthony Quinn (Caifàs), Peter Ustinov (Herodes el Gran), Claudia Cardinale (muller adúltera), Fernando Rey (rei Gaspar), Michael York (Sant Joan) etc, la majoria dels quals només apareixen de manera fugaç. Jesús fou Robert Powell i Maria fou Anna Bancroft.

Un altre títol fonamental és *La vida de Brian*, de Terry Jones (Monty Python, 1979), en clau de paròdia. Ens conta les desventures de Brian (Graham Chapman), un home que viu una vida paral·lela a la de Jesús. Plena de tòpics i situacions ridícules, la crucifixió de Brian, que tanca la història, és antològica.

Dels darrers anys destaquem

L'última temptació de Crist, discutit treball de Martin Scorsese (1988). La banda sonora fou escrita per Peter Gabriel, amb la participació de músics del Pròxim Orient. La història és la següent: Jesús (Willem Defoe) és un fuster que fabrica creus pels romans. Per això és odiat pels seus paisans. A poc a poc, començarà a predicar una nova doctrina basada en l'amor. Traït pel seu gran amic Judes (Harvey Keitel) és condemnat a mort per Pilat (David Bowie). Una vegada penjat a la creu, és temptat pel Dimoni (Juliette Caton) en el sentit de donar-li l'oportunitat de conèixer com podria haver estat la seva vida de ser un home normal i no el Messies. Així, Jesús (hem d'insistir que es tracta d'una mena de somni) es casa i té fills. Quan és vell reconeix que s'ha equivocat de vida i es desperta de bell nou a la creu. Jesús accepta així la seva missió i mor.

Finalitzam amb *Jesús de Montreal* (Canadà-França, 1989), del director Denys Arcand. En ella, un actor (Lothaire Bluteau) que fa de Jesucrist a una representació comença a identificar-se cada vegada més amb el seu personatge i el seu missatge. No deixa de ser una pel·lícula interessant.

Com a conclusió, podem observar que en l'etapa del cinema en color podem trobar dues classes de pel·lícules sobre la vida de Jesús: per una part, grans superproduccions del Hollywood dels anys cinquanta i seixanta amb un repartiment espectacular, i, per l'altra, una sèrie de títols de caire més minoritari i polèmic en les darreres dècades. ■

Ben-Hur (1925)



EN PUNTA



SETEMBRE 2001
S'INTEGRA A DI7 UN
NOU DIRECTOR D'ART

JULIOL 2001 DI7 OBRI
DEPARTAMENT DE MITJANS
PROPI INCORPORANT UNA NOVA
PROFESSIONAL

MARÇ 2001 REESTRUCTURACIÓ
DELS SERVEIS AL CLIENT DE
DI7 I CREACIÓ DE DOS EQUIPS
DE COMPTES

GENER 2001 DI7 I EL GRUP EURO
RSCG LORENTE SIGNEN UNA ALIANÇA
ESTRATÈGICA

La recent incorporació a Di7 de destacats professionals de la comunicació i l'aliança estratègica amb el grup Euro RSCG Lorente permeten a les empreses de Balears gaudir de tots els serveis d'una gran xarxa nacional i internacional sense renunciar a l'agilitat i la proximitat d'una agència amb seu a les Illes. I és que Di7 creix en creativitat i serveis a favor d'uns anunciants, els de Balears, que cada vegada confien més en una agència *en punta*.

COMUNICACIÓ GLOBAL / PUBLICITAT / RELACIONS PÚBLIQUES / MÀRQUETING PROMOCIONAL
CENTRAL DE MITJANS / INVESTIGACIÓ DE MERCATS / MÀRQUETING RELACIONAL / E-BUSINESS

Telèfon 971 870 348 / e-mail di7@di7.es / web www.di7.es

di7
COMUNICACIÓ

Jordi Martí

A finals dels anys vint i principis dels trenta, i gràcies en bona mida al cinema expressionista, el cine alemany va gaudir del seu moment més dolç: els èxits de les seves produccions, tant des del punt de vista artístic com des del comercial, competien en un mateix pla d'igualtat amb les produccions que venien de Hollywood. Van ser uns anys dolços, d'enorme creativitat, en els quals hi havia lloc tant per a les produccions més comercials com per als experiments cinematogràfics més agosarats.

Entre aquests experiments destaca per la seva originalitat el film *Berlin, simfonia de una gran ciudad* (1927), escrita i dirigida per Walter Ruttmann. La pel·lícula recrea un dia, des de la matinal fins a la nit, en la vida coral de la gran ciutat. Amb una estètica a mig camí entre el documental i el cine d'avantguarda, Ruttmann aconseguia descriure una cosa tan complicada de copsar amb imatges com és el ritme canviant d'una ciutat, segons les diferents hores del dia, tranquil i pausat, quan comença a sortir el sol i frenètic en hores punta, quan tothom va a la feina. En aquest sentit, era fonamental el treball de muntatge, que convertia les imatges objectives, rodades pels carrers, en un discurs coherent que reflectia la mirada subjectiva del director, proposta molt propera, almenys

en la base teòrica, a la de José Luis Guerin en la seva

darrera pel·lícula *En construcción*. Aquest muntatge oferia propostes molt innovadores, com ara la divisió del fotograma en imatges rodades per separat, etc. Els protagonistes d'aquesta pel·lícula, entre realista i poètica, eren els mateixos berlinesos que així, anònimament, contribuïen a la mitificació de la seva ciutat.

De totes maneres, el cine que més va fer per elevar Berlín a la categoria de mite va ser el cine de caire més comercial, especialment a partir del sonor, com ara *El ángel azul* (1929) de Josef von Sternberg. El film va ser el primer gran èxit de Marlene Dietrich, de la qual Berlín ha celebrat el centenari amb diversos actes i exposicions. Marlene Dietrich interpreta al film el paper d'una cantant de cabaret que enamora un ingenu professor, interpretat per Emil Jennings.

Aquest món del cabaret, dominat tant per la sensualitat i la luxúria, com per la cobdícia, va arribar a simbolitzar fins a tal punt el Berlín d'aquella època, que, quan Bob Fosse va adaptar a la pantalla una part de l'extraordinària novel·la de Christopher Isherwood *Adiós a Berlín*, el resultat va ser *Cabaret* (1972). La novel·la d'Isherwood narra la seva experiència berlinesa, precisament als primers anys trenta, quan es va gestar l'imminent triomf del nazisme. Bob Fosse farà que els protagonistes del film visquin les seves petites tragèdies al voltant d'un cabaret que simbolitza alhora tota la humanitat, amb les seves alegries i misèries i aquella Alemanya de la república de Weimar, on es va gestar el triomf de la barbàrie nazi. Els actors estan esplèndids, especialment els protagonistes, un impecable Michael York, un contingut però suggerent Helmut Berger i una extraordinària Liza Minelli, en el millor paper de la seva carrera, premiat, justificadíssimament, amb un Oscar a la millor actriu. Liza Minelli ho fa bé tot: els números musicals i la matisada recreació del personatge de Sally Bowles, una noia que es mou entre la ingenuïtat i la picaresca i que vol ser sofisticada quan resulta, moltes vegades, ridícula, capaç de ser, al mateix temps, mesquina i tendra,

ambiciosa i afectuosa, maligna i desvalguda, una noia que, en les mans de Liza Minelli, arribar a convertir-se en un personatge entranyable.

He de dir que sempre he tingut *Cabaret* en la meua llista privada de preferències cinèfiles i que cada any la veig almenys una vegada. Els números musicals són magnífics i han arribat a



Berlin, simfonia de una gran ciudad.

ser mífics en la petita història dels musicals. Però el que no deixa de posar-me els pèls de punta és aquell en què canta un adolescent, cap al final de la pel·lícula, a una cerveseria on Michael York i Helmut Berger s'han aturat un moment, quan viatgen en cotxe, tornant cap a Berlín. El jove entona una cançó aparentment molt dolça, que progressivament es va convertint en un himne. Mentre es van afegint les veus, cada vegada més exaltades, dels clients, la càmera s'allunya per mostrar-nos que es tracta d'un militant de les SA d'uniforme. Quan la cançó ja s'ha convertit en un himne militar i quasi tots els presents s'han posat dempeus per cantar, tots estenen els braços fent el conegut gest nazi. Michael York li demana aleshores, a un astorat Helmut Berger, que interpreta un aristòcrata alemany i que fins aquell moment no s'havia pres massa seriosament els nazis: "Estau segurs que els podreu aturar?" Com que tots sabem el que va patir Europa per aquella bogeria col·lectiva d'una bona part dels alemanys, aquella escena, que ha començat d'una manera bucòlica, esdevé al final un presagi sinistre de la capacitat de l'ésser humà per entregar-se al mal sense a penes adonar-se'n. ■



Cabaret

Marti Martorell

Fa tot just dos anys que es va estrenar *The Cider House Rules* (*Les normes de la casa de la sidra*) del director Lasse Hallström. Aquesta i *What's Eating Gilbert Grape* (*¿A quién ama Gilbert Grape?*, 1994) són segurament fins aleshores les dues millors pel·lícules de Lasse Hallström, un director que va començar a ser conegut mundialment arran de l'estrena de *Mit Liv som Hund* (*Mi vida como perro*), l'any 1985. Sis anys més tard, Hallström comença a rodar pel·lícules a Hollywood. Un canvi d'indústria cinematogràfica que no va suposar, no obstant això, una renúncia en el supòsit principal de seva la filmografia: l'assumpció de la pròpia identitat, malgrat que s'hagi de viure un procés dolorós i és precisament amb *What's Eating Gilbert Grape* i amb *The Cider House Rules* que Lasse Hallström palesa millor aquest procés d'assumpció. Aquestes dues pel·lícules comparteixen temàtica, uns finals gairebé exactes i una simbologia molt concreta.

Dos protagonistes que hauran de fer un canvi per no sentir-se ells mateixos simplement uns engranatges d'una màquina sense cap tipus de voluntat.

What's Eating Gilbert Grape està basada en la novel·la homònima de Peter Hedges i conta la història de Gilbert Grape (Johnny Depp), un

jove d'un petit poble perdut enmig del desert dels Estats Units, que com a única «novetat» és l'arribada cada estiu d'un grup nombrós de caravanes, normalment de gent gran. Son pare va desaparèixer i sa mare viu reclosa i completament apàtica perquè pesa més de dos-cents quilos. S'ha de fer càrrec de les seves germanes i, especialment, del seu germà Arnie (Leonardo DiCaprio), retardat mental. S'entén amb la dona del banquer, més per defugir la realitat que no pas per amor.

Però les coses un canvien: un matrimoni major que forma part d'aquest grup de caravanes no arriba tot sol, perquè vénen amb la seva neta Becky (Juliette Lewis), una al·lota de la qual Gilbert s'enamorarà i que provocarà que es plantegi tota la seva vida i les circumstàncies que en formen part, fins al punt que ben poc li falta per deixar-ho córrer tot i partir amb Becky.

Dos fets ocorren que encara compliquen més la decisió de Gilbert: sa mare, després de molts d'anys de no sortir de ca seva, ha d'anar a la policia per treure Arnie de la presó per haver provocat un incident al carrer i, finalment, la mort de sa mare després d'aquesta sortida. Gilbert ha vist en molt poc temps que sa mare realment encara defensava, deixant de banda l'apatia que tant la caracteritzava, els seus fills i que, sense dir-li-ho, li encarregava que ell se'n fes càrrec després de morir.

La situació

canvia, doncs, i la decisió entre partir amb Becky i deixar els seus germans enrere o romandre al poble i assumir el paper de cap de família encara es fa més dolorosa. Finalment Gilbert pren la decisió de no anar-se'n i esperar tan sol que el proper estiu Becky torni a comparèixer amb els seus avis.

Sembla que Gilbert es resigna a viure d'aquesta manera, però hi ha un fet simbòlic que dóna tota una altra visió d'aquesta decisió: la crema de la casa on vivien amb sa mare. Aquest fet de cremar la casa suposa la ruptura amb un passat en què ell no era més que un autòmat que no tenia voluntat; però ara que és ell la persona que decideix no anar-se'n del poble i fer de cap de família, entén quin és el paper que li toca fer. La situació no canvia, però la forma d'afrontar-ho és totalment diferent: ara ell és la persona que duu endavant la casa realment, sense que sa mare sigui la que dóna ordres que no es poden discutir.

Sis anys més tard es va estrenar *The Cider House Rules*, una altra pel·lícula també basada en una novel·la, deguda a John Irving, un autor que ja té adaptades tres novel·les més al cinema.¹

Una història que s'acosta molt a les històries i rondalles de viatge iniciàtic, entès com l'itinerari —físic i, sobretot, interior— que ha de recórrer el protagonista per tal que trobi el lloc al qual pertany, amb un seguit de proves que suposaran dolor i haver de tenir molta de força moral.

La pel·lícula passa l'any 1943 a la costa Est dels Estats Units i el protagonista és Homer Wells (Tobey Maguire), un jove de vint-i-quatre anys que viu a un orfenat que té com a cap el metge Wilbur Larch (Michael Caine).

Homer va ser adoptat dues vegades sense cap èxit i Wilbur Larch en va establir una relació diferent respecte dels altres orfes: hi va veure un aprenent perfecte de metge que el podia ajudar durant els parts de les mares que hi anaven d'amagat a tenir el fill per deixar-lo a l'orfenat. Per això, el metge mateix l'ensenyà allà i arribà a falsificar un títol de metge perquè més endavant Homer pogués exercir-hi de metge titular sense haver anat mai a cap facultat de Medicina. Però a més, d'amagat



Una història que s'acosta molt a les històries i rondalles de viatge iniciàtic, entès com l'itinerari que ha de recórrer el protagonista per tal que trobi el lloc al qual pertany...

de les autoritats, Wilbur practica avortaments, una acció a la qual es nega de totes totes Homer. Als raonaments de Wilbur a favor, Homer hi oposa que ell és simplement es viu perquè sa mare va decidir no que no avortaria.

Un dia arriba una parella jove a l'orfenat, precisament perquè ella vol avortar. A l'hora de tornar a casa, Homer decideix anar-se'n amb ells, determinació que no rebrà el visticplau de Wilbur. Amb el cor estret, doncs, Homer parteix amb Candy (Charlize Theron) i Wally (Paul Rudd). S'hi instal·la a casa de Wally

treballen a la plantació, Arthur Rose (Delroy Lindo), ha violat la seva pròpia filla Rose Rose (Erykah Badu).

El retorn de Wally provoca que la relació amorosa entre Homer i Candy no pugui anar endavant, perquè ella decideix fer costat i continuar amb Wally, en part provocat pel dolor i en part pel sentiment de culpabilitat d'haver-la enganyat. Res, doncs, no hi pot fer Homer.

Respecte de la violació, acte que també ha suposat que Rose Rose estigui embarassada, fa veure a Homer d'una manera completament diferent

la fuga de sa filla. Penedit del que li va fer, no vol que ella hagi d'anar a la presó.

Homer sap que Wilbur Larch ha mort accidentalment a l'orfenat i és aleshores que sap quin és el seu lloc: substituir la figura de Wilbur i continuar-ne la tasca. No exercirà tan sols de metge de l'orfenat, sinó que, sobretot, farà de pare dels infants que hi romanen. És ben significatiu, doncs, que la pel·lícula acabi amb una escena en què es veu que Homer, diu la mateixa frase que el doctor Larch repetia cada vespre: «bona nit, prin-



i ajuda els temporers negres, que recullen pomes a la plantació de la família, i hi viu en la casa de la sidra, presidida per un full on hi ha escrites unes normes que ningú mai no ha llegit.

Wally, pilot militar, és cridat a files per anar a lluitar al front asiàtic. En aquest període d'absència de Wally, Candy i Homer s'enamoren. Com a la pel·lícula protagonitzada per Johnny Depp hi ha dos fets cabdals que fan que Homer pugui assumir la seva identitat: d'una banda, Wally ha estat ferit a Birmània i torna al poble invàlid i, de l'altra, el cap dels temporers que

la qüestió de l'avortament. Aquest nou plantejament provoca que Homer faci perdre el fill que Rose Rose espera de son pare.

Encara Homer haurà de superar una altra prova: callar quan per ventura això seria el primer que faria. Abans d'anar-se'n fora de son pare, Rose Rose, enrabada, l'ha malferit amb una navalla. Arthur Rose, en comptes de demanar ajuda, encara empitjora la ferida. Quan Homer se'n tem, Arthur Rose ja és a punt de morir i ja tan sols té temps de pregar-li que digui a la policia que Arthur s'ha suïcidat a causa del dolor que li ha causat

ceps de Maine, reis de Nova Anglaterra.»

Homer, com Gilbert, ha trobat el seu lloc i ja no se sent solament una part d'una maquinària en què no sabia ben bé què hi feia. Ara n'és una part activa i amb decisió. Com a *What's Eating Gilbert Grape*, hi ha un fet simbòlic que encara fa més palès aquest canvi. Homer crema aquell paperot vell on hi havia unes normes i que penjava de la paret de la casa de la sidra perquè no tenia sentit, ja que eren les normes escrites per uns altres que no tenien cap sentit per a les persones que hi vivien. ■



La noche del cazador / Dràcula / El ladrón de Bagdad

Josep Carles Romaguera

LA NOCHE DEL CAZADOR

Allò que en primer lloc crida l'atenció de *La nit del caçador* és una construcció caòtica i irregular des del punt de vista argumental, la qual cosa fou, en principi, el principal motiu de crítica i de rebuig cap a la pel·lícula. Però, la qüestió no està en buscar en la pel·lí-



cula la solidesa i la coherència d'una exemplar estructura narrativa, sinó en adonar-se que la vertadera intenció de Laughton era la d'elaborar una obra que es desenvolupés a contracorrent de les normes i les convencions que dicten la lògica narrativa. Perquè *La nit del caçador*, efectivament, és una pel·lícula que obeeix més a una lògica poètica que no pas narrativa, que progressa i se



solidifica mitjançant l'associació d'idees i emocions, a través d'imatges lligades per la rima i l'harmonia. La pel·lícula, per tant, s'organitza fonamentalment entorn de la seva posada en escena, que gaudeix d'una mesurada i equilibrada planificació que sap establir multitud de correspondències entre una seqüència i una altra.

A continuació de la imatge còsmica que obri la pel·lícula—mostra evident de l'actitud demiúrgica del director i del caràcter fabulador de la pel·lícula—i demostrant coherència en els seus plantejaments formals, Laughton fa baixar la càmera a terra i s'apropa pels aires a una casa, defora de la qual hi ha uns nens jugant que reaccionen espantats quan a l'interior del soterrani descobren el cadàver d'una dona. La càmera retrocedeix i reemprèn el vol per descobrir l'assassí: Harry Powell. Després de la detenció de Powell, la càmera torna a realitzar una panoràmica aèria fins aturar-se a la granja dels Harper. Això no permet tan sols relacionar les activitats delictives de Powell amb Ben Harper, sinó que els equipara, a l'emprar idèntica planificació per rodar les escenes dels seus respectius judicis. És aquest el primer dels exemples que trobem de la lògica interna que posseeix *La nit del caçador*, pel·lícula en què l'ús de la posada en escena i del muntatge permeten acabar de configurar la psi-

cologia dels personatges, descobrint suggerents associacions d'idees, i ens remet contínuament a altres moments de la pròpia pel·lícula.

DRÀCULA

La pel·lícula de Tod Browning va suposar la realització del primer film de terror dels estudis Universal i obrí la porta a tot un seguit de pel·lícules que partien, com a motiu central, de la figura del famós i terrorífic comte, a més d'inaugurar l'anomenada *primera edat d'or* del cinema fantàstic, que estaria constituïda per tota una galeria de personatges, cèlebres i mítiques figures, com *L'home invisible*, *Frankenstein*, etc. Per tant, la transcendència de *Dràcula*, com a personatge, acabaria consolidant-se, més enllà del seu prestigi i el seu valor literari, i teatral, a partir de la seva encarnació a la pantalla cinematogràfica, la qual cosa establiria una tradició que arriba fins avui dia. Contribueix especialment a aquesta popularitat, a la seva mitificació, la interpretació de l'actor hongarès Bela Lugosi, fonamentada en una penetrant i glaçadora mirada i en una impetuosa recreació gestual.

El guió de Garret Fort—escrit amb la participació no acreditada del director Tod Browning, del literat guanyador del Pulitzer Louis



Des de l'inici de la projecció *El ladrón de Bagdad*, posa de manifest explícitament la seva condició de representació d'un conte fantàstic, en el qual tot pot passar.



Bromfield, i dels guionistes Fritz Stephani, Louis Stevens i Dudley Murphy—es basava en l'adaptació teatral que sobre la novel·la de Bram Stoker elab-

oraren Hamilton Deane i John L. Balderston, i estava protagonitzada pels mateixos actors de la pel·lícula: Bela Lugosi (*Dràcula*) i Edward Van Sloan (*Van Helsing*), la qual cosa ja facilitava la tasca al director Tod Browning. Cal destacar, però, sobretot el treball que realitzaren tant Charles D. Hall, pel que respecte als decorats, i Karl Freund, quant a la fotografia, els quals contribuïren en l'elaboració de la inquietant atmosfera gòtica i de la força expressionista de les imatges, les quals aportaven una major densitat al drama romàntic i acabaven de confeccionar una posada en escena, percebuda des d'una silenciosa i evanescent càmera.

EL LADRÓN DE BAGDAD

Des de l'inici de la projecció *El ladrón de Bagdad*, versió dirigida per Michael Powell, Ludwig Berger i Tim Whelan, encara que

cal considerar, Zoltan Korda com l'autèntic i vertader responsable del producte, posa de manifest explícitament la seva condició de representació d'un conte fantàstic, en el qual tot pot passar. I no em refereixo als elements més simples i evidents: joguines mecàniques que cobren vida, genis tancats a l'interior d'una ampolla, etc. sinó en el fet que tant la construcció narrativa com visual de la pel·lícula estan condicionats pel gènere fantàstic. *El ladrón de Bagdad* esdevé, en aquest cas, una pel·lícula que rebutja qualsevol criteri de versemblança, ja sigui a través d'una posada en escena, que elabora un univers purament *kitsch*, mescla de cinema d'aventures, cinema musical i melodrama

exòtic, ja sigui a través d'una estructura narrativa, en la qual poc importa la coherència dels esdeveniments, qualsevol fet es pot justificar.

En el seu llibre sobre cinema fantàstic, l'especialista Gerard Lenne va establir una distinció prou significativa entre un determinat fantàstic/terrorífic, fonamentat en la presència, dins un àmbit quotidià, d'elements desconeguts i estranys, i un fantàstic/meravellós en què el món de la fauna acaba imposant la presència d'un altre món, constituït per unes lleis, que es basen en una idea de la versemblança, que topen, es contradiuen respecte la lògica que mou el món "real". *El ladrón de Bagdad*, efectivament, entraria a formar part dins aquest segon grup de pel·lícules, com ho demostra el fet que és una obra que en el seu discurs aposta, implícites lectures polítiques a part, per un món en què sigui possible, com diu un savi de barba blanca, "la fe en la bellesa d'allò impossible". ■





Les pel·lícules del mes de març

Cicle: Cinema hongarès: A les 18:00 hores

Amb la col·laboració de la Cinemateca Cubana



DIA 6

DIA 20

DIA 27

DIEZ MIL SOLES

Nacionalitat i any de producció:
Hongria, 1967
Títol original:
Tizezer nap
Director: Ferenc Kosa
Producció: József Bajusz
Guió: Sándor Csoóri
i Imre Gyöngyössy
Fotografia: Sándor Sára
Muntatge: Ferencné Szécsény
Música: András Szöllösy
Durada: 112 minuts
Intèrprets: Tibor Molnar,
Gyongyi Buros,
Andras Kozak

EL BAUTIZO

Nacionalitat i any de producció:
Hongria, 1968
Títol original: *Keresztelo*
Director: Istvan Gaal
Durada: 90 minuts
Intèrprets: Zoltan Latinovits,
Janos Koltai,
Maria Majczen

CUENTOS DE BUDAPEST

Nacionalitat i any de producció:
Hongria, 1976
Títol original: *Budapest Mesek*
Director: Istvan Szabó
Producció: József Romvári
Guió: Istvan Szabó
Fotografia: Sándor Sára
Música: Zdenkó Tamássy
Durada: 95 minuts
Intèrprets: Agi Meszaros,
Maja Komorowska,
Piecckza Franciszek

TEMPS
MODERNS



Les pel·lícules del mes de març

Cicle: Cinema i contes populars: A les 20:00 hores



DIA 6

LA NOCHE DEL CAZADOR

Nacionalitat i any de producció:

EUA, 1955

Títol original:

The night of the Hunter

Director: Charles Laughton

Producció: UA/ Paul Gregory

Guió: James Agge,

sobre la novel·la de Davis Grubb

Fotografia: Stanley Cortez

Muntatge: Robert Golden

Música: Walter Schumann

Durada: 90 minuts

Intèrprets: Robert Mitchum, Shelly

Winters, Lilliam Gish, Don

Beddoe, Evelyn Varden, Peter

Graves, James Gleason



DIA 20

EL LADRÓN DE BAGDAD

Nacionalitat i any de producció:

Gran Bretanya, 1940

Títol original:

The thief of Bagdad

Director: Michael Powell, Ludwig

Berger i Tim Whelan

Producció: London Films.

Alexander Korda

Guió: Miles Malleon i Lajos Biro

Fotografia: Georges Perinal

Muntatge: Charles Crichton

Música: Miklos Rozsa

Durada: 106 minuts

Intèrprets: Conrad Veidt, Sabu,

June Duprez, John Justin, Rex

Ingram, Miles Malleon



DIA 27

DRÁCULA

Nacionalitat i any

de producció: EUA, 1931

Títol original:

Dracula

Director: Tod Browning

Producció: Universal

Guió: Tod Browning

i Garret Ford

Fotografia: Karl Freund

Muntatge: Milton Carruth

Durada: 80 minuts

Intèrprets: Bela Lugosi,

Helen Chandler,

David Manners,

Dwight Frye,

Edward Van Sloan

Compra les teves entrades de cinema a internet o per telèfon

www.sanostra.es
fonosanostra 971 757 242



- 
- ⇒ Club Cine Hispania _____
 - ⇒ Multicines Manacor _____
 - ⇒ Porto Pi _____
 - ⇒ Porto Pi Terrazas _____
 - ⇒ Multicines Eivissa _____
 - ⇒ Sala Augusta _____
 - ⇒ Rívoli _____
 - ⇒ Metropolitan _____
 - ⇒ Rialto _____

